

**Diz que não dá, mas um gajo tenta:
sobre política, amizade e cesura na poesia de Miguel Cardoso**

Ederval Fernandes Amorim

Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses

Março, 2019

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Paula Cristina Costa.
FCSH – Universidade Nova de Lisboa

Tortura do pensar! Triste lamento!

Florbela Espanca, “Angústia”.

Um dia mais tarde

prometo

troco isto por poemas.

Miguel Cardoso, “Prefácio”.

Agradecimentos

O meu agradecimento mais profundo vai para os meus pais, Marize e Ederval; vai também para meus irmãos, Wendell, Jakeline, Junior e Ângelo; vai para minhas duas avós, Justina e Anita, e para todos da família Fernandes e da família Amorim. Agradeço muito aos meus amigos todos, que não são muitos (“Oh amigos, não há amigos!”), mas são valiosos, e por eles sempre tento fazer o meu melhor.

Agradeço à professora Paula Cristina Costa por aceitar o convite para me orientar nesta dissertação. Agradeço também à professora Silvina Rodrigues Lopes por me orientar em parte deste trabalho e por me encorajar a estudar a obra de Miguel Cardoso.

Aqui também faço questão de agradecer ao presidente Lula, por tudo o que fez por nós, o povo brasileiro. Um dia o Brasil entenderá a injustiça que está sendo cometida contra você, presidente. Nós do povo lutaremos sem descanso para que isso aconteça.

Agradeço, por fim, à literatura, por constantemente trazer algum sentido para a minha vida.

Este trabalho é dedicado a toda a comunidade pobre da Brasília e da Serraria Brasil, bairros de Feira de Santana, minha cidade.

Diz que não dá, mas um gajo tenta:
sobre política, amizade e cesura na poesia de Miguel Cardoso
Ederval Fernandes Amorim

PALAVRAS-CHAVE: Miguel Cardoso, poesia contemporânea, política, amizade, partilha, cesura, censura

RESUMO: Esta dissertação propõe uma leitura crítica da poesia do português Miguel Cardoso. Para tanto, estruturei este trabalho em três capítulos. Em cada um deles concentrei minhas reflexões sobre um determinado aspecto dessa poesia. No primeiro, refleti sobre a maneira de Miguel Cardoso fazer uma poesia política. No segundo, procurei identificar e estruturar uma poética da amizade, espécie de programa que tem como finalidade a confirmação da amizade enquanto um con-sentir e um con-dividir primordiais. No terceiro e último capítulo, refleti sobre como o poeta aplica as suas cesuras. Neste capítulo também construí uma oposição entre cesura e censura.

KEYWORDS: Miguel Cardoso, contemporary poetry, politics, friendship, sharing, caesura, censorship.

ABSTRACT: This dissertation proposes a critical reading of the poetry of Miguel Cardoso, Portuguese writer. Towards that goal, I structured this work in three chapters. In each of them I focused my reflections on a certain aspect of that poetry. In the first, I reflected on Miguel Cardoso's approach to doing a political poetry. In the second, I tried to identify and structure a friendship poetry, a sort of program whose objective is the confirmation of friendship as primordial consenting and sharing. In the third and final chapter, I reflected on how the poet applies his caesuras. In this chapter I also built an opposition between caesura and censorship.

Índice

| | |
|---|----|
| Introdução | 7 |
| Contemporâneo do dano – o talhante ao contrário | 10 |
| Ganhar gosto em decompôr – uma poética da amizade | 40 |
| Com o ouvido, com a respiração – como se faz a cesura | 65 |
| Conclusão | 79 |
| Bibliografia..... | 82 |

Introdução

Antes de tudo, vale a pena contar como tive contato com a poesia de Miguel Cardoso. Primeiro, eu o conheci pessoalmente. Cardoso e eu temos amigos em comum. Aqui está o fato um pouco inusitado: no mais das vezes, o estudioso de um certo autor conhece em primeiro lugar a sua obra para depois (se possível for) conhecê-lo pessoalmente. Isto, é claro, quando o autor estudado está ainda vivo. No meu caso, que certamente não é o único, mas é sem dúvida invulgar, conheci o poeta e soube por ele mesmo que muito em breve lançaria um novo livro de poemas, livro este a que tinha dado o título de *Víveres*.

O ano foi 2016. Fui ao lançamento de *Víveres* na Crew Hassan, uma associação cultural que fica na Rua Andrade, uma das inúmeras ruas que surgem e cortam a Avenida Almirante Reis, em Lisboa. Esta pequena minúcia espacial julgo necessária para tentar descrever o impacto que aquele evento teve em mim, um estrangeiro, também poeta, ao encontrar naquele local um bom número de jovens interessados em fazer a poesia acontecer. Lá pude ouvir da própria voz de Miguel Cardoso grandes excertos do livro, ora sozinho ora acompanhado por um amigo seu que tocava guitarra portuguesa. O conteúdo do que estava sendo lido, a maneira como aquilo acontecia, bem como o público ouvinte e o local em si, tudo me impactou de tal maneira que intuí que estava a presenciar uma tarde ao mesmo tempo comum e singular da poesia contemporânea portuguesa. Comum porque, como depois pude perceber, a comunidade da poesia se movimenta com alguma destreza por Lisboa, com leituras, lançamentos de livros e eventos poéticos para todos os gostos; e singular porque ali naquela tarde na Rua Andrade, Miguel Cardoso lançou um livro excepcional.

Adquiri o livro lá mesmo no lançamento. Voltei para casa lendo-o no metro e no comboio. Continuei a lê-lo quando cheguei em casa e, naquela semana, li e reli *Víveres* algumas vezes. Senti que tinha em mãos uma obra importante da poesia contemporânea deste país. Alegrei-me ao pensar que poderia estudá-la.

Por se tratar de um poeta jovem, apesar de a obra de Miguel Cardoso já contar com sete livros (até o presente momento), o pouco material crítico sobre o seu trabalho foi um estímulo e uma dificuldade. Dificuldade porque praticamente toda a crítica produzida sobre o Cardoso está em seções culturais de jornais, revistas e blogs. Textos pequenos, de fôlego curto, no mais das vezes sem espaço para desenvolver ideias mais

consistentes. Desde o início lidei com a escassez de leituras mais ou menos estruturadas com as quais eu pudesse dialogar. Contudo, foi um estímulo exatamente por isto: sendo eu o primeiro, teria a liberdade de explorar, em um formato cujo fôlego é bem maior, as dimensões que eu julgasse as mais importantes. Por isso, como será notado, em todo este estudo há uma postura experimental que se estabeleceu naturalmente, porque não me restaram outras escolhas a não ser a leitura direta da obra e, por isso, a assunção de certos riscos.

Portanto, no âmbito da componente não-letiva do Mestrado em Estudos Portugueses, desenvolvi este estudo por entender o seu caráter inédito em relação à obra poética de Miguel Cardoso, por acreditar que o seu trabalho possui dimensões que precisam ser refletidas e destacadas e, principalmente, por aceitar o desafio de tentar refletir sobre um trabalho que ainda está acontecendo. Durante o processo deste estudo, por exemplo, o poeta lançou *Mais de mil anos*, em 2017, e pelo que já me confidenciou, mais trabalhos serão publicados muito em breve.

Este estudo está dividido em três capítulos. Cada capítulo buscou construir um pensamento sobre um modo diferente de ler a obra poética de Miguel Cardoso. Tendo inicialmente desejado estudar apenas *Víveres*, ao ler os livros que o antecederam, fui percebendo que certos temas e certas formas de fazer poesia eram transversais a todos esses trabalhos e achei que, por se tratar de um estudo inaugural, eu faria uma melhor contribuição se espriasse meu olhar sobre todo a obra poética de Miguel Cardoso até o presente momento.

Assim o fiz.

E o organizei da seguinte maneira.

No primeiro capítulo, optei por perseguir e discutir melhor duas afirmações recorrentes (mas pouco exploradas) nas poucas recensões críticas destinadas aos diferentes livros de Cardoso: a de que a natureza da sua poesia impunha necessariamente uma dificuldade para o diálogo com a crítica, e a de que a sua poesia era uma poesia política, sendo Miguel Cardoso por isso mesmo, naturalmente, sobretudo um poeta político. Dois autores foram muito importantes para a construção deste capítulo: Jacques Rancière e Giorgio Agamben. Em conjunto com Rancière refleti sobre a ideia de política como desentendimento na contagem das partes de uma sociedade. Levei estas reflexões ao encontro de algumas ideias de Agamben sobre o contemporâneo, para só então chegar a formular um fazer político da poesia do autor de *Víveres*: um fazer do “talhante ao contrário”.

A partir de algumas ideias retiradas do ensaio “O amigo”, escrito por Giorgio Agamben, no qual o filósofo italiano nos apresenta uma leitura política mas sobretudo ontológica da amizade (seguindo os escritos de Aristóteles sobre o tema), no segundo capítulo formulei as bases de uma poética da amizade que se afigura transversal ao conjunto da obra de Cardoso até o presente momento. Nesta parte do trabalho, busquei refletir sobre a ideia de amizade como uma cisão fundamental no ser, cisão esta que instauraria um con-sentir e um con-dividir – uma “dessubjetivação no coração mesmo da sensação mais íntima de si”,¹ nas palavras de Agamben. Com esta ideia do con-sentir e do con-dividir fui à obra de Cardoso para perceber como isto se processa na sua poesia. Percebi que esta poética da amizade possui um programa vazio, que vai se modulando, adquirindo e desgastando fórmulas em meio ao seu desenvolvimento.

No terceiro capítulo, concentrei minhas atenções na forma como Miguel Cardoso usa as cesuras em seus versos. Continuei nesse capítulo o diálogo com Jacques Rancière sobre política como uma prática do desentendimento e incluí também, nessa parte, o conceito de polícia formulado pelo filósofo francês como aquilo que tenta obstruir a política, ou seja, a polícia como força que mantém a ordem pré-estabelecida e constrange o desentendimento. Utilizei estes conceitos de política e polícia para tentar construir uma oposição entre cesura e censura na dinâmica do verso. O conceito de cesura está mais próximo ao de política, e o conceito de censura se aproxima do de polícia. Trouxe para este capítulo também importantes reflexões de Stéphane Mallarmé (o ensaio “Crise de versos”) e de Charles Olson (o ensaio “Verso projetivo”) para ajudar a construir estes conceitos opostos: cesura e censura.

¹ Giorgio Agamben, “O amigo + crise, história e arte”, *Caderno de Leituras*, nº. 10, pp. 1-8, 2015, p. 3. Consultado em: <http://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2015/06/cad10.pdf>.

Contemporâneo do dano – o talhante ao contrário

Parece ser um dos pontos consensuais sobre a poesia de Miguel Cardoso o fato de ela não se mostrar facilmente capturada pela crítica. José Mário Silva, por exemplo, escreveu que os livros de Cardoso são “animais difíceis de aprisionar na jaula de um texto”.² No rastro desta afirmação, o crítico também apontou que, “por natureza, [os livros] resistem ao exercício da domesticação crítica e mais ainda à paráfrase”. Vou fixar aqui a ideia de texto crítico como um exercício de domesticação. Um pouco mais adiante voltarei ao tema, quando for abordar outro ponto consensual sobre a poesia de Cardoso (o de que se trata de uma poesia política). Em outro texto, ainda continuando com a ideia de que a crítica anseia por domesticar o texto literário, Mário Silva escreveu que “não é fácil construir um discurso sobre a poesia de Miguel Cardoso porque ela nunca abandona a sua condição de objecto de fuga (...)”.³ Não é por acaso que o crítico intitula essa recensão de “Uma coça bem dada”. Mário Silva admite o atrito, o conflito, e uma parcial derrota da crítica diante de uma poesia “que se ergue assim, de repente, do nada, com uma energia espantosa, e nos leva pela longa escadaria dos versos, (...) sem que saibamos muito bem o que é isto afinal, ou para onde se dirige a imparável torrente de palavras, ideias e imagens”.⁴ Já Gustavo Rubim, um pouco mais prudente quanto à relação que a crítica deve estabelecer com a poesia, fala da necessidade de escutas preliminares e de reconhecimentos de diferenças que a poesia do Miguel Cardoso obriga a ter. Só depois deste rito, então, “a fala da crítica é admitida a conversações”.⁵ Interessante destacar a forma algo modular com que Rubim, diferentemente de Mário Silva, escreve sobre a dificuldade da crítica de estabelecer algum ponto fixo de reflexão sobre a poesia do Miguel Cardoso. Rubim, ao escrever sobre *Víveres*, livro publicado em 2016, começa sua recensão crítica desta forma: “O melhor que se pode dizer de *Víveres* é que é um livro cujos poemas suscitam menos o desejo de interpretar ou de comentar do que a vontade de os aprender de cor”.⁶ Este parece um bom expediente para informar aos leitores que as

² José Mário Silva, “Arte de amonas”, Bibliotecário de Babel, publicado a 3 de junho de 2014. Consultado em: <http://bibliotecariodebabel.com/geral/arte-de-amonas/>.

³ José Mário Silva, “Uma coça bem dada”, Bibliotecário de Babel, publicado a 31 de janeiro de 2014. Consultado em: <http://bibliotecariodebabel.com/criticas/uma-coca-bem-dada/>.

⁴ *Idem, ibidem.*

⁵ Gustavo Rubim, “Dizer a discórdia”, Público, publicado a 17 de agosto de 2016. Consultado em: <https://www.publico.pt/2016/08/17/culturaipsilon/critica/dizer-a-discordia-1740875>.

⁶ *Id., ibid.*

considerações críticas que vão se seguir foram criadas não logo após a leitura imediata de *Víveres* (cujo desejo seria o de decorar os versos lá contidos), mas a partir de um desejo ou obrigação posterior de estabelecimento de um diálogo crítico.

Essa dificuldade parece nascer talvez de um ato desejado pelo poeta. Em entrevista para o jornal *Expresso*, perguntam ao Cardoso: “A poesia serve para quê?”. A resposta dele vale ser esmiuçada. Não somente porque reforça a ideia da dificuldade da crítica, mas principalmente porque vai tocar em cheio outro comentário consensual sobre a sua obra, o de que se trata de uma poesia política. “Numa passagem com que luto corpo a corpo muitas vezes”,⁷ Cardoso fala, ao citar um verso do poema “Ingrina”, “Sophia escreve: *O meu reino é meu como um vestido que me serve*. Este reino não me serve, não serve, e a poesia será uma forma de experimentar e partilhar este desajuste”.⁸ Cardoso não pretende se ajustar ao seu reino, a nenhum reino. E este esforço do desajuste parece ser o cerne da sua obra poética, e talvez seja um dos elementos centrais para a dificuldade encontrada por uma parte da atividade crítica dedicada a ela, mesmo para um tipo de crítica que pretende criar vias de diálogo, como a de Gustavo Rubim. Já para um outro ramo da crítica, como o de Mário Silva, que planeja domesticar e enjaular o texto poético – ressentindo-se de que ele sempre escorregue em um ponto de fuga –, o desajuste experimentado e compartilhado pelo trabalho do poeta Cardoso se configura também como uma atitude política.

“Não querendo um reino, nem por isso aceito o exílio”,⁹ Cardoso continua. Nem o reino, nem o seu exílio. A sua poesia parece querer habitar este lugar entre: este meio caminho cujo destino é um desejo de afastar-se do que já existe (um reino), ao mesmo tempo em que não aceita que uma intransigência totalitária deste reino o exclua totalmente. Sobre o lugar-entre como estratégia de escrita, o crítico Pinto Santos disse de forma muito precisa que o autor de *Víveres* “põe em prática uma arte combinatória que incorpora o demasiado dito com o menos esperável”.¹⁰ O lugar-entre: nem o reino, nem o exílio. O demasiado dito como um local familiar, pré-acordado, e o menos esperável como o desajuste – ou como o *desentendimento*, ou como o *dano* (palavras-conceito utilizadas por Rancière para desenvolver suas ideias sobre política).

⁷ Raquel Marinho, “É preciso reinventar o início”, *Expresso*, publicado a 17 de março de 2015. Consultado em: https://expresso.pt/blogues/blogue_o_poema_ensina_a_cair/e-preciso-reinventar-o-inicio=f915501#gs.7BSOiUIA.

⁸ *Id.*, *ibid.*

⁹ *Id.*, *ibid.*

¹⁰ Hugo Pinto Santos, “A isso chamamos os dias”, *Público*, publicado a 9 de outubro de 2015. Consultado em: <https://www.publico.pt/2015/10/09/culturaipsilon/critica/a-isso-chamamos-os-dias-1710464>.

Cardoso termina sua resposta para a questão “A poesia serve para quê?” da seguinte forma: “A poesia não serve, mas não servir é a maneira que temos de esperar servir para outra coisa”.¹¹ A poesia não serve para quê? Para quem? Para o mundo? Para um mundo? Para a sociedade, para uma ideia de sociedade? Não está claro na resposta, e penso que não era para estar. A poesia é o desajuste. Pinto Santos tentou explicar do seguinte modo: “é como se a linguagem fosse esse último reduto de dignidade e altivez para lidar com o destempero da actualidade, contra a prepotência dos factos dados como consumados”.¹² Um facto consumado poderia ser o de a poesia não servir? Mas não servir, disse o Cardoso, é a maneira que temos de esperar que a poesia sirva para outra coisa. Ele, no entanto, não especifica que coisa outra é esta, mas vou seguir algumas intuições.

Gustavo Rubim escreveu que Miguel Cardoso “tem uma noção forte das possibilidades e do poder da poesia”.¹³ Por isto, ou a partir disto, o crítico o qualifica como *poeta político*. Aqui chego a um índice que é de algum modo consensual entre os leitores da poesia de Miguel Cardoso: o de que ele é um poeta político, e o de que a sua poesia é política. No comentário que faz a respeito de *Víveres*, Pedro Mexia escreve: “Político como sempre, Cardoso transforma a experiência individual em experiência coletiva”.¹⁴ O mais importante a fixar neste comentário não é propriamente a ideia transversal a todo exercício literário de que o particular exprime ou anseia exprimir o universal, mas sobretudo o trecho *político como sempre*, que demonstra o enquadramento contínuo ou natural que a crítica faz (ou vem fazendo) desta poesia. Pinto Santos, por sua vez, escreve, em recensão já citada algumas linhas acima: “esta é uma poesia política, que não negligencia o investimento formal, mas que disponibiliza nos seus versos um relatório fragmentado e eficaz de signos reconhecíveis”.¹⁵ Quais seriam então esses *signos reconhecíveis*? “É o caso dos estendais e dos pátios, que parece compelir essa menoridade tímbrica”,¹⁶ escreve o crítico. Esses signos, aliás, são chamados por Pinto Santos de *texturas urbanísticas*. Antes de seguirmos nesta linha, porém, é interessante destacar o uso que o crítico faz da palavra “relatório”, pois ela dá à poesia ares de documentação oficial, mais presa ao real imediato, às texturas urbanísticas – reconhecíveis, visíveis, palpáveis. Se bem que há aí uma ressalva algo estetizante e

¹¹ Raquel Marinho, “É preciso reinventar o início”, *op. cit.*

¹² Hugo Pinto Santos, “A isso chamamos os dias”, *op. cit.*

¹³ Gustavo Rubim, “Dizer a discórdia”, *op. cit.*

¹⁴ Pedro Mexia, “S/título”, in Miguel Cardoso, *Víveres*, Lisboa, Tinta da China, 2016, n.p.

¹⁵ Hugo Pinto Santos, “A isso chamamos os dias”, *op. cit.*

¹⁶ *Id.*, *Ibid.*

maniqueísta: contanto política, esta poesia não negligencia o cuidado com a forma – do que se pode conjecturar, seguindo essa lógica de pesos e medidas... Tanto mais política, menos formal, portanto? Vejamos.

Essa relação, ou melhor, esse suposto intervalo entre o *investimento formal* e o conteúdo político da poesia de Miguel Cardoso, é um ponto importante e, principalmente, um ponto de certa originalidade do poeta. Em sua produção ensaística, inclusive, Cardoso discute estes temas: forma/conteúdo; política/estética. Por enquanto é interessante perceber como aqueles que interpretam a sua poesia refletem sobre isso. António Guerreiro, por exemplo, ao escrever sobre o primeiro livro do poeta, *Que se diga que vi como a faca corta* (2010), observou:

Diferente é a dicção, diferente é o magma metafórico. Aquele modo de atingir as regiões mais altas do sublime e as regiões mais baixas do terror é estranho à poesia de Miguel Cardoso. Aqui, estamos num plano de intensidade mais reflexivo e mais perto da imanência”.¹⁷

Guerreiro tenta dissuadir o leitor que poderia pensar que a poesia de Miguel Cardoso é uma poesia da poesia, ou uma poesia da paráfrase, dado não só o fato de o título do livro remeter a Herberto Helder (*A faca não corta o fogo*), como também o de o livro conter quatro *Diálogos com Sophia* e um bom sortido de versos de outros poetas citados direta ou indiretamente. “Mas não é disso que se trata”,¹⁸ Guerreiro escreve. Partindo de uma perspectiva mais formal (da dicotomia forma/conteúdo), o que Guerreiro identifica nos poemas de *Que se diga que vi como a faca corta* é que Cardoso modula seu texto num espaço mais ou menos material, mais colado ao físico do que ao metafísico, e que o diálogo com a poesia não é senão mais uma porta de diálogo com o saber sobre o mundo, o mundo como totalidade infinita de algo (dos seres, da vida, do *inumerável*?). Daí o crítico falar em intensidade mais reflexiva e em imanência, aspectos que, para Guerreiro, diagnosticam um caráter original dos poemas de *Que se diga que vi como a faca corta*, pois é nisto que “reside o que é próprio deste livro: a sua dimensão exaltada e de grande fôlego, o sentimento de união indissolúvel com o Todo e de pertença ao universal”.¹⁹

¹⁷ António Guerreiro, “Vozes em tom maior”, *Expresso*, 19 de junho de 2010, pp. 38-40, p. 40.

¹⁸ *Id.*, *Ibid.*, p. 40.

¹⁹ *Id.*, *Ibid.*, p. 40.

A poesia como conhecimento, não apenas como subsídio sensitivo e intelectual para escrever mais poesia. Poesia como algo que auxilie os seres humanos a viver melhor, ou ao menos que os auxilie a vislumbrar um real imaginado de uma vida mais justa dentro de um real circunscrito injusto, precário e gangrenado. Questionar os seus limites doentes. Revitalizar o horizonte. Alargar as fronteiras, ou mesmo extingui-las. Poesia como instrumentalização política da vida: conhecimento para se viver melhor. O próprio título do conjunto de poemas “Diálogos com Sophia” sugere isto: seria inapropriado pensar em diálogos com a *sabedoria*? E como negligenciar o caráter didático do uso do mote “ensina-me”, que Cardoso utilizou de “Musa” e epigrafou no início, estruturando todo o primeiro “Diálogo” com a autora de *Geografia*?

I

Ensina-me a revirar a língua.
Mas não tão subitamente.

(...)

O incalculável, sobretudo.
A ressaca de estar tão rente
ao presente, de ter as têmporas tão
enroscadas em mim.

(...)

Ensina-me uma língua
que arranhe.
É só isso.

(...)

Dizem-me que a língua
pertence ao obscuro e húmido.
Ou vice-versa.

Que os poetas portanto a têm
Particularmente retorcida
e golpeada pelas sombras.

Mas não é isso:
que se foda a língua dos poetas.
As suas pregas dão-se mal com o meio-dia.
Eu dou-me mal com estes dias

mas insisto em lhes lamber o pó.

Ensina-me a lamber o pó
de outra maneira.

Quero a língua de todos
os aflitos, as espirais toscas
da lâmina desvairada que é o mundo.²⁰

(...)

Selecionei esses excertos do primeiro dos “Diálogos” para refletir não apenas sobre a ideia da poesia didática (com os reincidentes pedidos de “ensina-me”), mas principalmente porque eles parecem reverberar muito bem um tipo de pensamento sobre esta poesia como evidência política, sem evidentemente ter a preocupação de ser uma poesia do que se convencionou chamar de denúncia ou de protesto. O protesto destes versos parece ser de uma natureza menos identificável, como igualmente pouco identificável parece ser a denúncia que eles fazem. Se não se trata de algo inédito na poesia lírica portuguesa, trata-se de todo modo de uma postura circunscrita a uma linhagem.

Hugo Pinto Santos e Eduardo Pitta acreditam que a poesia de Miguel Cardoso é assertiva, e esta, portanto, seria uma das linhagens de que o poeta é membro. Enquanto Santos escreve que “uma estreia não propriamente precoce, já depois dos 30 anos (...), talvez permita explicar alguma da **assertividade** da poesia de Miguel Cardoso, que poucas vezes se perde de um rumo que seja seu”,²¹ Pitta esboça uma linha genealógica dessa poesia assertiva partindo de Adília Lopes, passando por alguns nomes como Rui Córias, José Miguel Silva e António Carlos Cortez, até chegar em Miguel Cardoso: “Desde Adília Lopes, que irrompeu na cena literária em 1985, **nunca um poeta foi tão assertivo** como Miguel Cardoso (n. 1976). (...) O facto é que Cardoso, para além de prolongar, acrescenta”.²² Nem Pitta nem Santos se aprofundam em explicações para justificar ou mesmo identificar os traços de assertividade na poesia de Cardoso, nem mesmo os mais gerais. Parece que este é já um dado automaticamente capturado pelo leitor. Mas o que

²⁰ Miguel Cardoso, *Que se diga que vi como a faca corta*, Lisboa, Ed. Mariposa Azul, 2009, pp. 56-9.

²¹ Hugo Pinto Santos, “A isso chamamos os dias”, *op. cit.* (grifo meu).

²² Eduardo Pitta, “Crítica de livros: Viveres”, *Sábado*, publicado a 21 de agosto de 2016 (grifos meus). Consultado em: <https://www.sabado.pt/gps/palco-plateia/livros/detalhe/critica-de-livros-viveres>.

seria, então, uma poesia assertiva? E como essa característica viria a se somar a uma outra, também atribuída a Cardoso, a da poesia política?

Talvez as ideias de Jacques Rancière sobre política e linguagem possam contribuir para chegarmos a um diálogo interessante com a poesia de Cardoso, tendo a assertividade e a política como eixos. O desejo aqui é o de ligar, a partir de certa ideia sobre a linguagem, estas duas características (assertividade e política) numa coisa só, uma vez que ambas parecem qualificar ou diferenciar uma linguagem ou a linguagem. O filósofo francês diz haver uma afinidade óbvia entre política e linguagem. Para ele, a atividade política é, também, aquela que “faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o barulho, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho”.²³

Parece ser este movimento – o movimento que sai do *barulho* para o *discurso* – o lugar transitório onde a linguagem encontra sua razão. E aqui, desse modo, como não pensar na assertividade como a gestação do *discurso* a partir do *barulho*? A caracterização política do homem liga-se a este dado: a posse do *logos*, da palavra que *manifesta* uma ideia, uma vontade, e não somente a posse da voz (*phoné*), que apenas *indica*. Uma atitude assertiva seria, portanto, uma ação efetiva sobre a língua para gerar um discurso. Para seguir pensando sobre as conexões entre linguagem e política, Rancière parte então de uma reflexão de Aristóteles sobre o homem ser o único entre os animais a possuir o dom da fala, da palavra. Aristóteles fez esta reflexão no “Livro I” da sua *Política*. Reproduzimos, então, o trecho destacado por Rancière em que o filósofo grego estabelece a diferença entre a voz que *indica* dor e prazer (sensações basilares de qualquer animal) e a fala que *manifesta* qualidades morais (específicas do homem):

Sem dúvida, a voz é o meio pelo qual se indica a dor e o prazer. Por isso pertence aos outros animais. A natureza deles vai só até aí: possuem o sentimento da dor e do prazer e podem indicá-lo entre si. Mas a palavra está aí para manifestar o útil e o nocivo e, por consequência, o justo e o injusto. É isso que é próprio dos homens, em comparação com os outros animais: o homem é o único que possui o sentimento do bem e do mal, do justo e do injusto. Ora, é a comunidade dessas coisas que faz a família e a pólis.²⁴

O ordenamento dos homens na pólis se estabelece e se desenvolve a partir dessa capacidade de manifestar o *útil* e o *nocivo*, o *justo* e o *injusto*. É por ela que se definem

²³ Jacques Rancière, “O dano: política e polícia”, *O desentendimento*, São Paulo, Ed. 34, 1996, p. 42.

²⁴ Aristóteles *apud* Jacques Rancière, “O começo da política”, *O desentendimento*, *op. cit.*, p. 17.

os lugares dos seres humanos no espaço da pólis ou ainda nas sociedades contemporâneas: “Há política simplesmente porque nenhuma ordem social está fundada na natureza, porque nenhuma lei divina ordena as sociedades humanas”.²⁵ Rancière entende que “o animal político moderno é antes de tudo um animal literário, preso no circuito de uma literariedade que desfaz as relações entre a ordem das palavras e a ordem dos corpos que determinavam o lugar de cada um”.²⁶ É somente por dentro e por meio da linguagem que a política impõe e expõe as fraturas que desestabilizam moldes sociais pré-fabricados, amplifica e reorganiza os significados das palavras, das sociedades e, no limite, do mundo:

A palavra por meio da qual existe política é a que mede o afastamento mesmo da palavra e de sua contagem. E a *aisthesis* que se manifesta nessa palavra é a própria querela em torno da constituição da *aisthesis*, sobre a divisão do sensível pela qual corpos se encontram em comunidade.²⁷

É precisamente nesta “querela em torno da constituição da *aisthesis*” e sobre a “divisão do sensível” dos corpos em comunidade que a poesia de Miguel Cardoso parece ser política. A sua poesia procura medir “o afastamento mesmo da palavra e de sua contagem”. Por isso, a intuição assertiva, como disseram os críticos; por isso, a naturalidade de Pedro Mexia ao escrever que Miguel está “político como sempre”;²⁸ por isso Eduardo Pitta procura na prosódia o conteúdo político da mobilidade social de pernas para o ar: “digamos que o autor traz com ele a respiração (se preferirem: a prosódia) dos que são obrigados a viver vários patamares abaixo daquele em que nasceram. Dito de outro modo, a mobilidade social de pernas para o ar”.²⁹

É com esta reflexão mais orientada sobre estética e política que convém agora observar com mais atenção os pormenores dos versos destacados alguns parágrafos atrás do primeiro dos “Diálogos com Sophia” – principalmente a forma como o autor encara a língua (a sua matéria de trabalho), e como encara também o lugar supostamente consensual que o poeta e a poesia ocupam nesta *lâmina desvairada que é o mundo*. Parece este um bom ponto de partida para entender como esta poesia (também) política/assertiva vai se desenvolvendo e se modulando à medida em que é criada. Tal desenvolvimento e

²⁵ Jacques Rancière, *ibid.*, p. 30.

²⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 49.

²⁷ *Id.*, *ibid.*, p. 39.

²⁸ Pedro Mexia, “S/título”, *op. Cit.*, n.p.

²⁹ Eduardo Pitta, “Crítica de livros: Viveres”, *op. cit.*

tal modulação tocarão discussões sobre as quais o próprio Miguel Cardoso vai refletir em ensaios sobre estética e política.

Os dois primeiros versos do primeiro dos “Diálogos” produzem já um pequeno desajuste. Um pequeno desajuste de cariz temporal. Se ainda não estabelecem a modulação mais forte que a sucessão de versos seguintes terá, ganhando em densidade, eles sugerem, porém, um atrito inicial que um olhar mais atento não pode ignorar. Eles sintetizam um movimento pendular entre uma vontade iconoclasta (*revirar a língua*) e uma hesitação (que podemos chamar?) conservadora: *Mas não tão subitamente*. Mas por que esta hesitação? A justificativa subsequente – *Preciso destas poeiras e ventos / (e não só para que me arranhem)* – será mais bem compreendida quando, ao seguir a leitura do poema, percebermos que o real imediato estará retratado a partir de expressões como “poeiras”, “ventos”, “os contornos murmurados do cinzento”, “o pó”, e que há um tipo de compromisso forçoso com este real imediato – ao qual, aliás, o poeta se diz tão colado que não consegue se desvincular:

A ressaca de estar tão rente
ao presente, de ter as tēmporas tão
enroscadas em mim.³⁰

É curioso o uso da palavra ressaca neste contexto. A ressaca pode ser uma sensação de exaustão do excesso de contato entre uma substância e um sujeito. Esse contato exaustivo que gera a ressaca parece ser um imperativo que o poeta mesmo não deseja dissolver. É esse desejo, aliás, que parece guiar a hesitação do *revirar da língua*, bem como a postura em relação à poesia e aos poetas, como divulgam os versos abaixo:

Dizem-me que a língua
pertence ao obscuro e húmido.
Ou vice-versa.

Que os poetas portanto a têm
Particularmente retorcida
e golpeada pelas sombras.

Mas não é isso:
que se foda a língua dos poetas.
As suas pregas dão-se mal com o meio-dia.
Eu dou-me mal com estes dias

³⁰ Miguel Cardoso, *Que se diga que vi como a faca corta*, op. cit., pp. 56-7.

mas insisto em lhes lambe o pó.³¹

O indeterminado diz: a língua *pertence ao obscuro e húmido*, e os poetas a possuem *particularmente retorcida e golpeada pelas sombras*. Se os poetas não se dão bem com o meio-dia, este poeta (que admite também possuir um conflito com *estes dias*) insiste ao menos *em lhes lambe o pó*. Há um duplo desajuste que precisa ser aqui exposto: há um desajuste com os dias (e há aqui ao menos uma ligação com os poetas), e há um desajuste com os poetas, ou melhor: com *estes* poetas cujas línguas são particularmente retorcidas e golpeadas pelas sombras. Terá sido desta linha de poetas que Cardoso procurou se desvencilhar quando, em entrevista, o chamaram assim, poeta? Sua resposta nos dá algumas pistas: “não lido bem com o salto qualitativo da pessoa a partir do momento em que é chamado de poeta”.³² A ideia deste salto qualitativo colocaria o poeta acima do *meio-dia*, habitante (auto?) exilado das sombras e obscuridades da língua. O poeta Miguel Cardoso procura um contato mais orgânico com os dias. Só assim poderá arranhá-los ou absorvê-los. Não lhe basta apenas *falar* os dias, ou sobre os dias, ou contra os dias, utilizando uma língua obscura (apesar de húmida, característica que ele vai reconsiderar por outro caminho): é imperioso *manifestar* algo com a voz do poema.

O contato precisa ser mais visceral, talvez misturado a outra função que a língua tem: a função tátil. Porque, se o Cardoso utiliza a expressão “ventos” como sinônimo do real (naqueles versos que citamos alguns parágrafos acima: *preciso destas poeiras e ventos*, e em outros ao longo do corpo do poema), e disto não é imprudente entender que o real imediato também é composto por *falas*, há, não obstante, outra dimensão além desta do mundo das *falas*, paisagens dos ventos, uma dimensão mais material da realidade, depurada em minúsculas e variadas partes que o poeta nomeia como “poeiras” ou “pó”. A forma tátil da língua com que Cardoso busca esse contato com o mundo material caracteriza também um ato de absorção. Porque quando se lambe alguma coisa, esta coisa não desaparece. Ela é absorvida, e de certo modo acaba por transformar ou alterar algo para aquele que exerce esta ação e para aquilo que a sofre. Talvez seja por esta trilha de experimentação, atrito e assimilação que a poesia de Miguel Cardoso vá se configurando política, mas a partir deste núcleo que é a língua. O crítico Mário Silva escreveu que, em *Que se diga que vi como a faca corta*, “mais do que encontrar um sentido para as coisas, o que importa é a exploração do poder incalculável da linguagem, com as suas

³¹ *Id.*, *ibid.*, pp. 58-9.

³² Raquel Marinho, “É preciso reinventar o início”, *op. cit.*

descontinuidades e abismos, parêntesis e cesuras, frinchas e nesgas, dobras e vincos”.³³ Silva se equivoca somente quando desconsidera a equivalência e até mesmo a continuidade com que Cardoso explora estas duas dimensões: dar sentido às coisas (ao mundo, à vida...) e explorar o *poder incalculável da linguagem*. De certa forma, as dimensões se misturam, e não seria arriscado dizer que, no limite, Cardoso as encara de forma indissociada. A terceira parte do primeiro dos “Diálogos” ecoa bem esta continuidade entre (a exploração da) linguagem e (a criação de um) sentido para o mundo:

III

(...)

Que não sejam em vão
os sons e os sucessivos versos
onde caem.

É assim que ouço
o que mal distingo
e fabrico o que tão pouco
entendo.
Assim que pouco a pouco o mundo.

Que o confuso seja
apenas princípio
Que o olho seja
embaralho além do vago
Que o braço seja
o que faz o nosso solo
Que a voz
vá servindo de luz
e de compasso.³⁴

Primeiro, o receio da gratuidade. Os sons e os sucessivos versos (aludidos na continuidade sonora da letra “s”) precisam de um lugar definido para pousar. Este lugar, entretanto, é indefinido por excelência, mas ainda assim um pouso, um lugar. O receio mesmo é de que os sons e os sucessivos versos encontrem a gratuidade de um “não-lugar” (nos homens, na vida, no mundo). Porque é nesse movimento de versos e de sons que eles encontram um lugar definido ou indefinido que pouco a pouco o mundo tende a expandir.

³³ José Mário Silva, “Um feixe de sopros”, Bibliotecário de Babel, publicado a 23 de outubro de 2010. Consultado em: <http://bibliotecariodebabel.com/criticas/um-feixe-de-sopros/>

³⁴ Miguel Cardoso, *Que se diga que vi como a faca corta*, op. cit., pp. 64-5.

“Que o confuso seja / apenas princípio”. Estes versos ecoam o sentido da palavra política para Rancière.³⁵ A confusão é necessária para que haja desentendimento na partilha e na contagem das partes da sociedade (na partilha e na contagem do mundo, e na partilha e na contagem da sensibilidade). Porque “por desentendimento entenderemos um tipo determinado de situação da palavra: aquele em que um dos interlocutores ao mesmo tempo entende e não entende o que diz o outro”.³⁶ Este parece ser o lema que conduz Cardoso nestes versos (e numa parcela importante da sua obra e ademais na sua relação com a própria poesia – só lembrar mais acima a ideia de desajuste), mas sempre de uma maneira um pouco hesitante – afinal, a palavra “apenas” no verso que destacamos não é a marca visível desta hesitação? Hesitação que, aliás, vimos também no começo deste longo poema?

*

Poesia como política, como desentendimento, como litígio, como dano, como discórdia, como instrumento de um reajuste do horizonte do melhor real possível mediante o desajuste da linguagem e da realidade (as duas sendo uma coisa só):

Que a voz
vá servindo de luz
e de compasso.³⁷

O crítico Gustavo Rubim anotou isto em sua recensão sobre *Víveres*: “Se o poema tem a mesma urgência que os víveres é exatamente por força desta arte de lidar com a evidência da discórdia. E essa arte é a que permite ao poema instruir a vida em função da discórdia, por outras palavras, ser didático, buscar e atrair sabedoria”.³⁸ É hora de ver melhor como o próprio Miguel Cardoso reflete sobre a relação desses tópicos de poesia (artes e, no limite, estética) e política, assim entenderemos como, de fato, parte importante do seu trabalho tende a instruir a vida (numa didática muitas vezes às avessas) em função da discórdia (palavra tantas vezes utilizada nas páginas de *Víveres*) ou do desajuste (palavra

³⁵ “(...) só há política mediante a interrupção, mediante a torção primária que institui a política como o desdobramento de um dano ou de um litígio fundamental” – Jacques Rancière, *O desentendimento*, op. cit., p. 11.

³⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 11.

³⁷ Miguel Cardoso, *Que se diga que vi como a faca corta*, op. cit., p. 65.

³⁸ Gustavo Rubim, “Dizer a discórdia”, op. cit.

escolhida pelo poeta na entrevista citada mais acima para experienciar o seu trabalho com a poesia) ou do dano (conceito de Rancière, pensador que Miguel Cardoso lê e com quem compartilha reflexões comuns).

Miguel Cardoso escreveu um longo ensaio, publicado no segundo número da revista *Imprópria*, em setembro de 2012, intitulado “Ler Rancière: a improvisação dos incompetentes”. Neste ensaio, Cardoso coloca em perspectiva algumas ideias centrais que compõem três publicações do filósofo disponibilizadas até aquele momento pelo mercado editorial português. Os livros são: *O mestre ignorante*, *Estética e política* e *O espectador emancipado*, publicados no começo desta década. Logo no início do ensaio, Cardoso faz considerações acerca da validade e da vitalidade das reflexões que se encontram ali naqueles livros e sobre quais seriam as implicações destas reflexões na vida prática das pessoas. A eficácia não é garantida, no entanto, essa não garantia é marca libertária destas reflexões e parte importante dessa reunião de comentários sobre estética e política. Cardoso cita uma passagem do próprio Rancière colhida em entrevista. Nela, o filósofo francês descarta consequências práticas de seus textos. Ele fala principalmente em deslocamentos: “não há nunca uma consequência prática direta da teoria, em termos de libertação ou emancipação; há deslocamentos que modificam o mapa do que é pensável, do que é nomeável, do que é perceptível e também, por conseguinte, daquilo que é possível”.³⁹ Assim, Cardoso esboça os fios centrais do discurso/percurso do filósofo: “a emancipação, a que poderíamos chamar a sua ideia fixa, e a *igualdade*, o chão que é preciso pisar para que a emancipação tenha lugar”.⁴⁰ A emancipação defendida por Rancière consiste em um tipo de exercício individual com um pano de fundo coletivo, diante da evidência da igualdade das capacidades e das inteligências. Nas palavras do filósofo francês, a emancipação começa “quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem elas próprias à estrutura da dominação e da sujeição”.⁴¹ Portanto, a emancipação consiste em “desmantelar a fronteira entre os que agem e os que veem, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo”.⁴² Cardoso aponta para um detalhe ignorado por Rancière: a recusa (aparentemente estratégica) do autor a equalizar, no seu discurso sobre a emancipação, a medida certa das relações sociais ou das relações de produção numa sociedade capitalista:

³⁹ Miguel Cardoso, “Ler Rancière: a improvisação dos incompetentes”, *Imprópria*, n° 2, setembro de 2012, pp. 89-111, p. 91.

⁴⁰ *Id.*, *ibid.*, p. 91.

⁴¹ Jacques Rancière, *O espectador emancipado*, Lisboa, Ed. Orfeu Negro, 2010, p. 22.

⁴² *Id.*, *ibid.*, p. 31.

Dada a falta de um enquadramento colectivo e a recusa de pensar as relações sociais ou relações de produção, é por vezes difícil distinguir o discurso da emancipação do discurso voluntarista de auto-ajuda. Todo o argumento de *O Mestre Ignorante* assenta numa oposição demasiado rígida entre indivíduo e sociedade – ou entre o “indivíduo razoável” e o “indivíduo social” (p. 114), esquecendo a forma como estas categorias, e a sua oposição ou incomensurabilidade, são produzidas historicamente. As omissões que Rancière se permite redundam assim numa insuficiente reflexão acerca da forma como o capitalismo forma sujeitos, ou subjetividades, e de que forma estas são enredadas em processos supra-individuais.⁴³

Apesar de importante e de clara diferença, a desavença teórica entre Cardoso e Rancière para por aqui. Ademais, há entre eles um fluxo contínuo de modos de pensar as relações entre estética e política. Veremos isto de forma mais pontual quando, ao escrever sobre a querela envolvendo, entre outros escritores, Mário Dionísio e Álvaro Cunhal sobre forma e conteúdo no neorrealismo literário português, Cardoso ecoará algumas ideias de Rancière, tomando parte, inclusive, do lado de Mário Dionísio na contagem final da polémica. Vamos ver que há uma continuidade de pensamento sobre estética e política entre Dionísio, Rancière e Cardoso.

Primeiro, isto: Cardoso faz uma poesia política porque ela se propõe desde sua gênese a experimentar e a partilhar o seu próprio desajuste:⁴⁴ sobre o reino para o reino (sobre a comunidade para a comunidade). Ainda no ensaio sobre o filósofo francês, Cardoso escreve: “Em Rancière não se trata de escolher entre a estética e a política, mas antes perceber de que modo as duas se articulam nesse espaço que ele designou por *partilha do sensível*”.⁴⁵ Na verdade, Rancière praticamente une essas duas dimensões (política e estética) numa só ideia, que é a ideia da descontinuidade e da neutralização (no plano estético) ou do dano ou do desentendimento (na prática política). Ao desenvolver as suas ideias sobre política, o filósofo vai afirmar coisas como “existe política quando a contingência igualitária interrompe como ‘liberdade’ do povo a ordem natural das dominações”⁴⁶ e “a política é primeiramente o conflito em torno da existência de uma

⁴³ Miguel Cardoso, “Ler Rancière: a improvisação dos incompetentes”, *op. cit.*, p. 97.

⁴⁴ Raquel Marinho, “É preciso reinventar o início”, *op. cit.*

⁴⁵ Miguel Cardoso, “Ler Rancière: a improvisação dos incompetentes”, *op. cit.*, p. 92.

⁴⁶ Jacques Rancière, “O começo da política”, *op. cit.*, p. 32.

cena comum, em torno da existência e a qualidade daqueles que estão ali presentes”;⁴⁷ e, mais ainda: “a política é assunto de sujeitos, ou melhor, de modos de subjetivação”.⁴⁸ Desse modo, ele sugere e estabelece uma continuidade entre os planos coletivo e individual a respeito da política como desentendimento. Isto vai ao encontro do que ele distinguirá como *eficácia estética* de uma obra de arte: “(...) é a eficácia da própria separação, da descontinuidade entre as formas sensíveis através das quais essa mesma produção é apropriada por espectadores, leitores ou ouvintes. A eficácia estética é a eficácia de uma distância e de uma neutralização”.⁴⁹ A distância e a neutralização são mecanismos que vão, segundo Rancière, suspender qualquer relação direta entre a produção das formas de arte e a produção de um efeito determinado sobre o público. A crença de que uma obra de arte é orientada pelo criador para exercer um efeito específico sobre o público é desmembrada e criticada por Rancière como pouco consistente e, no limite, reforçadora de uma ideia subliminar de desigualdade das consciências.

Cardoso reconhece a originalidade das reflexões do filósofo sobre o tema e, mais especificamente, sobre a continuidade do pensamento destas relações pouco etéreas de causa e efeito entre uma obra de arte e o seu público. Escreveu Cardoso: “Parece-me que aquilo que Rancière oferece de mais original (...) é o modo como nos mostra o prolongamento das pressuposições pedagógicas no campo da arte, numa altura em que o senso comum nos diz que esse paradigma já pertence ao passado”.⁵⁰ Por conseguinte, contra a lógica de causa e efeito pedagógico (que se pensava estar sepultada e, no entanto, ainda se mantém perene), Cardoso e o filósofo francês alinham suas reflexões: “segundo Rancière, devemos recordar a lição paradoxal do Jacotot: ‘o aluno aprende do mestre algo que o próprio mestre não sabe’. Esta poderia ser uma definição geral do ‘trabalho’ de qualquer obra de arte: ensinar aquilo que ela própria não sabe”.⁵¹ Ensinar aquilo que ela própria não sabe. Ensinar a ser e ser ela mesma a discórdia, o desajuste, o dano, o dissenso: “Esta injunção (...) é facilmente transportável ou traduzível para a arena política. A forma de desconexão e distanciamento a que Rancière chama estética é, no fim de contas, o espaço do dissenso”.⁵² Não se trata de uma aproximação forçosa destas ideias. Na realidade, o próprio filósofo tratou de enunciar tais proximidades na medida em que,

⁴⁷ Jacques Rancière, “O dano: política e política”, *op. cit.*, p. 39.

⁴⁸ *Id.*, *ibid.*, p. 47.

⁴⁹ *Id.*, *O espectador emancipado*, *op. cit.*, p. 85.

⁵⁰ Miguel Cardoso, “Ler Rancière: a improvisação dos incompetentes”, *op. cit.*, p. 107.

⁵¹ *Id.*, *ibid.*, p. 107.

⁵² *Id.*, *ibid.*, pp. 107-8.

para ele, estética e política acabam por ganhar, no limite, a mesma densidade programática em sua obra. O trecho a seguir, retirado do ensaio “Os paradoxos da arte política”, parece exemplar:

Deste modo, a rotura estética instalou uma singular forma de eficácia: a eficácia de uma desconexão (...). Trata-se da eficácia de um dissentimento. O que entendo por dissentimento não é o conflito das ideias ou dos sentimentos. É o conflito de vários regimes de sensorialidade. É por esta via que a arte, dentro do regime da separação estética, toca a política. Porque o dissentimento está no âmago da política.⁵³

Veremos agora como Miguel Cardoso vai imprimir de certa forma um raciocínio bastante semelhante ao falar da polêmica interna do neorrealismo português. Esta polêmica consistia numa desavença entre as formas de destinação da arte política e, mais especificamente, sobre a separação em arte entre forma e conteúdo.

Convém aqui uma contextualização bastante breve. No entorno dos anos 40 e 50, duas alas do neorrealismo português debateram em rodas de conversa e em ensaios (publicados em revistas literárias como a *Vértice*, de Coimbra) o que se denominou *polêmica interna*. De um lado, estavam aqueles que achavam que a urgência do conteúdo engajado tinha por força que se sobrepor às inclinações formais da arte pela arte ou da arte pura. Com o pseudônimo de António Vale, Álvaro Cunhal, por exemplo, argumentava em “Cinco Notas sobre Forma e Conteúdo” (artigo publicado na revista *Vértice* em 1954) que “cada passo ‘para frente’ no caminho das especulações formais tem sido um passo na acentuação dos seus caracteres decadentes e negativos”,⁵⁴ e também que a “arte mais durável e compreendida do passado é a arte crítica dos estratos ascendentes que, num momento histórico, põe em confronto o presente e o futuro, o velho e o novo, e anuncia e fixa a aspiração a uma vida melhor”.⁵⁵ Cunhal, então, sentenciava: “A arte *pura* é tão efêmera como a moda”,⁵⁶ o que tem status de duradoura é a arte engajada, a arte de conteúdo crítico-político. Do outro lado, estavam aqueles que buscavam refletir as implicações mais heterogêneas entre forma e conteúdo, considerando as liberdades na criação artística como um dos fatores insuspeitos. No ensaio “O sonho e

⁵³ Jacques Rancière, *O espectador emancipado*, op. cit., p. 89.

⁵⁴ Álvaro Cunhal, “Cinco notas sobre forma e conteúdo”, Marxists International Archive, publicado a 26 de junho de 2014. Consultado em: <https://www.marxists.org/portugues/cunhal/1954/09/notas.htm>.

⁵⁵ *Id.*, *ibid.*

⁵⁶ *Id.*, *ibid.*

as mãos”, publicado também em 1954 em um dos números da revista *Vértice*, Mário Dionísio chegou a considerar a ideia de arte pela arte e de arte pura (corrente entre os defensores do *conteúdo* dentro da *polêmica interna*) um equívoco, ou melhor, chegou a lamentar esta forma de pensar como “cegueira máxima do esquematismo”.⁵⁷ Para Mário Dionísio, o artista real nunca deve negligenciar na sua sensibilidade este “profundo e vastíssimo conteúdo humano”⁵⁸ que é o campo das lutas sociais. Apesar disto, o suposto compromisso político não pode ser assim diretamente traduzido, uma vez que a arte possui “elementos específicos que, por mais estreitamente condicionados por circunstâncias externas, constituem o fenómeno estético”.⁵⁹

Na parte dos defensores do primado do conteúdo estavam António José Saraiva, Manuel Campos Lima e Álvaro Cunhal (que assinava como António Vale). Seus opositores eram, com frequência, João José Cochofel, Mário Dionísio e Fernando Lopes-Graça. A ala conteudística mais ortodoxa pareceu ter, assim, a última palavra durante os anos da *polêmica interna*, entretanto, os que defendiam fronteiras menos rígidas para a relação entre forma e conteúdo conseguiram espalhar suas reflexões ao longo da década de 50 e bem mais além. Neste particular, a própria atenção dada por Miguel Cardoso (um poeta que estreou em livro no final da primeira década do século XXI) ao tema e sua eventual aproximação às reflexões de Mário Dionísio e outros defensores da “forma” (por assim dizer) na *polêmica interna* são exemplares de como estas maneiras de pensar ganharam longevidade no debate e na convivência acerca das ideias sobre estética e política no país.

É no ensaio intitulado “As mãos e as mãos” que Miguel Cardoso vai discutir e analisar as ideias principais dos lados opostos da *polêmica interna* – em especial os textos de Álvaro Cunhal, João José Cochofel e Mário Dionísio –, além de trazer apontamentos de Rancière para o diálogo com os principais aspectos da polêmica. Sobre tudo, a sua abordagem ao tema da polêmica interna não é propriamente para, como ele mesmo escreve, “desfazer os ‘equívocos’ de Cunhal quanto à arte ‘pura’, ou o esquematismo da oposição entre forma e conteúdo. (...) Se ficarmos neste terreno, o das questões de

⁵⁷ Mário Dionísio, “O sonho e as mãos”, *Vértice*, vol. XIV, nº 124, janeiro de 1954, pp. 33-37, p. 34.

⁵⁸ *Id.*, “O sonho e as mãos – II”, *Vértice*, vol. XIV, nº 125, fevereiro de 1954, pp. 93-101, p. 97.

⁵⁹ *Id.*, “O sonho e as mãos”, *op. cit.*, p. 37.

‘representação’, perdemos de vista a linha instável entre o estético e o político como campo de batalha essencial”.⁶⁰

O gesto de trazer algumas discussões de Rancière para dialogar com a *polêmica interna* demonstra como Cardoso tem particular interesse nisto que ele mesmo descreveu como *campo de batalha essencial*, que é a tal linha instável entre o estético e o político. Examinando e relacionando os pontos contraditórios e semelhantes dos ensaios de Cunhal, Dionísio e Cochofel, Cardoso vai, inclusive, depurando suas próprias intuições em relação aos pontos de vista destes escritores, sempre atencioso ao comparar esses espólios reflexivos com as ideias do filósofo francês.

É através deste método que Cardoso reconhece nas ideias de Cochofel uma dimensão que se opõe àquilo que é a ideia basilar para a emancipação intelectual segundo Rancière, a saber, a pressuposição da igualdade das inteligências. Em artigo que significou o primeiro disparo da *polêmica interna*, Cochofel escreveu uma resposta para aqueles que acusavam a arte de “desviar a atenção de tarefas mais sérias, mais urgentes e mais fundamentais”.⁶¹ O escritor acreditava que era tarefa do artista “elucidar o público do resultado das suas pesquisas, preparando-o para mais facilmente e mais largamente aceitar, sentir e compreender a arte que se lhe destina”.⁶² O autor, portanto, dava a entender que existia uma diferença propositiva e elucidativa entre aqueles que produziam arte e aqueles que a consumiam, sendo o público um ente que, por princípio, se encontrava em um estado de consciência estética inferior ao do artista. Desse modo, a relação entre artista e público tinha de ser de natureza vertical. Em outro ensaio sobre o mesmo tema, Cochofel reafirma suas posições. Sobre o público, ele diz que cabia senão ao artista “prepará-lo, indo ao seu encontro mas afinando-lhe o gosto, satisfazendo-lhe as necessidades mas orientando-lhas, ensinando-o a descortinar-lhes o reflexo em obras artisticamente superiores”.⁶³ Seguindo a mesma direção de um trecho de entrevista já citado anteriormente, no qual diz não ficar à vontade ao ser chamado de poeta devido ao suposto salto qualitativo que esta palavra proporciona àquele a quem é destinada, Cardoso identifica, no ensaio “As mãos e as mãos”, o viés elitista e messiânico das reflexões de Cochofel, como também sublinha uma possível desvalorização e marginalização de um

⁶⁰ Miguel Cardoso, “As mãos e as mãos, ou a sorte dum mundo: o estético e o político na ‘Polêmica interna do Neo-realismo’” in José Neves (ed.), *Álvaro Cunhal: política, história e estética*, Tinta-da-China, Lisboa, 2013, pp. 187-201, p. 189.

⁶¹ João José Cochofel, “Notas Soltas acerca da Arte, dos Artistas e do Público”, *Vértice*, vol. XII, nº 107, julho de 1952, pp. 343-349, p. 344.

⁶² *Id.*, *ibid.*, p. 345.

⁶³ *Id.*, “Problema falseado”, *Vértice*, vol. XII, nº 109, setembro de 1952, pp. 500-504, p. 503.

conjunto de experiências que, por não fazerem parte do campo da arte, são tidas por Cochofel como não-estéticas e incultas.⁶⁴

Neste ensaio, Cardoso identifica nas linhas de Cochofel também um certo estado de coisas fixas, uma certa ordenação e atribuição estáticas, um alinhamento muito bem demarcado de consciências e sensibilidades. “O terreno do social”, escreve Cardoso, “manter-se-ia separado do estético e, simultaneamente, por via de uma acção pedagógica, ou pastoral, aproximar-se-ia dos parâmetros da experiência que o estético incorpora”.⁶⁵ Ou seja, o estético (que é um campo separado do *terreno social*) só poderia ser acessado pelo público a partir do artista. Só o artista seria capaz de, acessando por inteiro essas duas dimensões, elaborar uma *aproximação* de ambos os polos. Enfim, não há para Cochofel uma tal *linha instável* entre estética e política no tocante à sensibilidade geral dos homens, e muito menos depreende-se de suas ideias que esta suposta fronteira (imprecisa para Cardoso, bem contornada para Cochofel) seja, portanto, como é para Cardoso, um campo de batalha essencial.

Mário Dionísio, por sua vez, não acreditava que fosse tarefa do artista instruir o público ou afinar-lhe o gosto. A diferença decisiva entre Dionísio e Cochofel era esta, já que ambos estavam de acordo com que a produção artística pertencia a uma ordem diferenciada (mas não autónoma, no pensar do Dionísio) em relação à ordem do campo social. “O artista produz e o público recebe (ou rejeita) esse produto”,⁶⁶ escreveu Dionísio em um dos ensaios para a *polêmica interna*. Cardoso faz ver que “Dionísio deixa aberto o hiato – e no limite, a intransitividade – entre a *acção restrita* da produção artística e o espaço da sua legibilidade social”.⁶⁷ É este hiato que Cardoso irá identificar como algo próximo àquela linha instável entre estética e política. É neste hiato que estas disciplinas dissolvem seus limites – destravam suas intransitividades. Neste espaço-entre, neste hiato, nesta linha instável entre política e estética, se aloja o que Dionísio observou como um desalinhamento, espécie de liberdade inestimável da antecipação da arte – condição necessária, segundo ele, para que a arte “seja efectivamente criadora em relação a aspectos da realidade que até então lhe foram estranhos”.⁶⁸ Como Cardoso identifica em

⁶⁴ Miguel Cardoso, “As mãos e as mãos, ou a sorte dum mundo: o estético e o político na ‘Polêmica interna do Neo-realismo’”, *op. cit.*, p. 189.

⁶⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 189.

⁶⁶ Mário Dionísio, “O sonho e as mãos”, *op. cit.*, p. 37.

⁶⁷ Miguel Cardoso, “As mãos e as mãos, ou a sorte dum mundo: o estético e o político na ‘Polêmica interna do Neo-realismo’”, *op. cit.*, p. 200.

⁶⁸ Mário Dionísio, “O sonho e as mãos”, *op. cit.*, p. 37.

seu ensaio, a arte estaria para Dionísio “simultaneamente em atraso e em antecipação em relação ao campo social. Seriam a diferença ou diferenciação, por um lado, e o desvio ou intempestividade, por outro, que configurariam a arte como lugar de *resistência*”.⁶⁹

O lugar de resistência: o lugar da arte no campo social mediante desvios, diferenças, intempestividades. Lugar, argumenta Cardoso, “onde passa a significar uma não coincidência entre os conceitos e categorias de que dispomos e o campo aberto de possíveis (estético, ou seja, político) para o qual ainda não há conceito adequado, ou que não pode ser apenas a tradução do que já sabemos”.⁷⁰ Ou seja, em vez do estético como refúgio de uma margem de liberdade, “o estético passa a ser a experimentação tanto individual como coletiva dessa mesma margem”.⁷¹ O estético como campo vasto de desalinhamento do social consigo mesmo. Este estético como experimentação tanto coletiva quanto individual que escreveu Cardoso é senão o que Jacques Rancière formulou como partilha do sensível. Seria, portanto, um conceito de “evidências sensíveis” que revelasse simultaneamente a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Segue um trecho mais longo e pormenorizado:

Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha”.⁷²

Esta reflexão não significa uma defesa de um deslocamento da liberdade da arte para outras dimensões da vida. Pois, se assim o fosse, seria apenas outra forma de insistir na autoridade da arte, na sua suposta superioridade ética, na sua maior sensibilidade. Significa antes, como elaborou Cardoso em seu ensaio, “despir o estético da sua carga valorativa, enquanto reserva do qualitativo, para o colocar enquanto problema, campo de acção e de disputa”.⁷³

*

⁶⁹ Miguel Cardoso, “As mãos e as mãos, ou a sorte dum mundo: o estético e o político na ‘Polémica interna do Neo-realismo’”, *op. cit.*, p. 200.

⁷⁰ *Id.*, *ibid.*, p. 200.

⁷¹ *Id.*, *ibid.*, p. 201.

⁷² Jacques Rancière, *A partilha do sensível: estética e política*, São Paulo, Ed. 34, 2009, p. 15.

⁷³ Miguel Cardoso, “As mãos e as mãos, ou a sorte dum mundo: o estético e o político na ‘Polémica interna do Neo-realismo’”, *op. cit.*, p. 201.

“Prefácio” é o poema que abre *Os engenhos necessários*, livro publicado por Cardoso em 2014. Contanto curto, é um poema chave que registra e sintetiza bem algumas das reflexões acima exploradas – bem como outras que mais adiante irei perseguir. Na disposição do livro, este poema é repartido em quatro partes. Cada parte corresponde a uma página. Isto posto, é preciso dizer que a leitura do poema aqui (ele mesmo existindo como texto mediante esta concepção visual parte-página) fica prejudicada. No entanto, como estratégia de leitura, apesar de disponibilizar o poema na íntegra (sinalizando com * a conclusão da parte-página), talvez seja interessante esmiuçar os versos e às vezes apenas uma e outra determinada palavra. O poema:

Um dia mais tarde
prometo
troco isto por poemas

*

(três a doze linhas
as últimas duas tipo
toma e embrulha
ou toma lá que já almoçaste
a chamada anagnórise)

e haverá um estudioso que dirá

“Não está nada mal visto
Deixou só o nervo
É um talhante ao contrário”

*

Mas está-se mesmo a ver
que recebo um telefonema
de um amigo que me diz:

“Epá! Cortaste-lhe o fogo”

Ao que eu responderei:

“Diz que não dá”

*

Como primeira estratégia de análise, parece oportuno cruzar a leitura deste poema com “Prefácio”, poema do Helder que abre *A colher na boca*, de 1961. E não é só porque há uma referência clara a Herberto Helder no verso “Epá! Cortaste-lhe o fogo”, ou porque esta imagem herbertiana da faca que corta (e não corta) o fogo é uma espécie de obsessão para Miguel Cardoso, ou porque ambos os poemas têm o mesmo título, mas é que há outros canais de diálogo, apesar de estes poemas terem registros – num primeiro olhar, e até mesmo num segundo – bastante diferentes. Enquanto o poema de Helder parece modular uma linguagem que se convencionou chamar de “literária” (sendo que eu mesmo me inclino a não concordar com esta terminologia – no entanto, também reconheço a imediata distinção que ela produz aqui), o poema de Cardoso em muitos momentos traz um registro mais próximo à oralidade (cuja prosódia estaria ligada principalmente às camadas mais populares da sociedade portuguesa, especialmente na sua fração urbana). O poema de Helder é mais palavroso e extenso, o de Cardoso é mais conciso (trabalho de *um talhante*?). Estas dessemelhanças de natureza orgânica a princípio ajudam a embaçar ligações mais ou menos subterrâneas entre eles. Com um pouco mais de atenção, percebemos que os dois poemas registram, cada um a seu modo, uma vontade semelhante, que é uma vontade de dar forma a um impulso estético em meio a um sentimento de dispersão do sensível num atmosfera bastante etérea – algumas vezes hostil (em Helder), outras vezes proibitiva (em Cardoso).

Cardoso, em entrevistas e textos como “À beira de uma graça furiosa”, já fez declarações sobre a importância da obra de Herberto Helder para sua formação. Numa entrevista em particular,⁷⁵ na qual foi perguntado “Deves saber vários versos de cor. Qual o primeiro que lhe vem à cabeça?”, foram versos de “Prefácio” que vieram à baila: “*Tudo isso / está longe da canção que era preciso escrever* – verso e meio, na verdade (...). Serve de refrão tanto ao que escrevo como ao que vivo”.⁷⁶ É importante entender primeiro isto, o refrão, como uma coisa que se repete com regularidade dentro de uma estrutura. No dicionário, a primeira ocorrência de *refrão* é: “verso ou agrupamento de versos que, ao longo de um poema, ode, canção, etc., é repetido a intervalos regulares”.⁷⁷ Em linhas

⁷⁴ Miguel Cardoso, *Os engenhos necessários*, Lisboa, Ed. & etc., 2014, n.p.

⁷⁵ Raquel Marinho, “É preciso reinventar o início”, *op. cit.*

⁷⁶ *Id.*, *ibid.*

⁷⁷ Verbetes “Refrão”, no dicionário online Michaelis, consultado em: www.michaelis.uol.com.br.

gerais, a reflexão sobre esta distância – e, no limite, sobre este tipo de *desajuste* –⁷⁸ entre *tudo isso* e a *canção que era preciso escrever* parece ocupar uma repetição algo estruturada na poesia de Miguel Cardoso. É o seu refrão, ou um dos mais recorrentes. O “Prefácio” de Cardoso começa com uma promessa do poeta (e aqui já há uma alusão ao seu refrão):

Um dia mais tarde
prometo
troco isto por poemas.⁷⁹

O mistério – o algo a desvendar – está na palavra “isto”, um pronome demonstrativo que, no fundo, oculta o que supostamente deveria demonstrar ou substituir. Ao falar do uso dos pronomes demonstrativos no “Prefácio” de Herberto Helder (“*estes* são os arquitectos” ou “*estas* são as casas” – por exemplo), Helena Borges tateia uma explicação. E é realmente curioso como, num poema cujas partes são mais diversas, a ensaísta tenha parado o seu olhar neste tipo de pronome, em todo caso tão decisivo numa leitura substancial do poema de Cardoso. No poema de Helder, Borges diz que a “utilização de demonstrativos quer representar uma fase que depois é ultrapassada, uma experiência localizada no tempo e no espaço”.⁸⁰ Isto cabe perfeitamente numa leitura do poema de Cardoso. Esta “fase que depois é ultrapassada”, esta “experiência localizada no tempo e no espaço”, vira poemas. O *isto* do poema é o começo da síntese da dispersão da experiência em direção ao ajuste do desajuste (ou o desajuste do ajuste) que é a poesia. Podemos dizer, sem receio, que essa expressão (o *isto*) é inclusive irmã do *tudo isso* herbertiano. A distância está marcada na indeterminação do prazo – *um dia mais tarde* (de certa forma equivalente a *longe demais*). A troca é a escrita. E é preciso escrever, é necessário. Afinal, essa é a ideia que também podemos ter quando Cardoso diz que esses versos herbertianos são o seu refrão, tanto para o que ele escreve quanto para o que ele vive. O autor, portanto, escreverá poemas com *isto* ou a partir *disto*. Peças relativamente curtas – “três a doze linhas” – com um tom final bastante provocativo:

as últimas duas tipo

⁷⁸ Para recuperarmos aqui uma expressão do Cardoso que usamos e sobre que refletimos algumas muitas páginas atrás.

⁷⁹ Miguel Cardoso, *Os engenhos necessários*, op. cit., n.p.

⁸⁰ Helena Paula F. S. Borges, “Contributo para uma leitura de ‘Prefácio’ em Toda Poesia de Herberto Helder”. Consultado em: http://www.academia.edu/9070021/BORGES_Helena_-_Contributo_para_uma_Leitura_de_Prefacio_em_Poesia_Toda_de_Herberto_Helder, pp. 1-19, p. 6.

toma e embrulha
ou toma lá que já almoçaste⁸¹

E revelador: “a chamada anagrórise”. O termo anagrórise foi desenvolvido por Aristóteles na sua *Poética* e consiste no descobrimento por parte de uma personagem de dados essenciais sobre a sua identidade e de pessoas queridas, ocultos para ela até então. Esta revelação altera a conduta da personagem ou a obriga a formar uma nova ideia sobre si mesma e/ou do que a rodeia. Neste poema do Cardoso, a anagrórise representará o estágio final de um processo poético que começa com uma situação desconhecida – o *isto* –, ganha uma forma de expressão bastante definida (poemas) e traz àquele que lê um componente oculto que nem mesmo o autor tinha conhecimento prévio (como se não fosse importante saber quem é que fala). E aqui vale recuperar uma frase que Cardoso formulou ao comparar a didática emancipatória de Jacques Rancière (através da atuação de Joseph Jacotot, no livro *O mestre ignorante*) com o que o poeta entende como função de uma obra de arte: “esta poderia ser uma definição geral do ‘trabalho’ de qualquer obra de arte: ensinar aquilo que ela própria não sabe”.⁸² Nestes versos do primeiro dos “Diálogos com Sophia”, a mesma ideia é perseguida da seguinte forma:

É assim que ouço
o que mal distingo
e fabrico o que tão pouco
entendo.
Assim que pouco a pouco o mundo.⁸³

É nesta zona nebulosa, nesta imprecisão – mediada ou transmitida por uma forma, um poema – que “Prefácio” de Cardoso comunica-se de forma decisiva com o “Prefácio” de Helder. No poema de Helder, contudo, a forma que vai depurar o sensível em meio à dispersão, a ordem por meio da qual a linguagem vai se organizar em tecido sensitivo, esta disposição à estrutura, será ela mesma lugar de reflexão. Trocamos agora *poemas* do “Prefácio” de Cardoso por *casas* do “Prefácio” de Helder. Enquanto Cardoso, como *um talhante*, prefere comprimir a complexidade (preterindo a abundância da carne pelos nervos) no poema em uma só palavra (*isto*), Helder tateia e se permite testar uma e outra palavra como a se certificar de qual seria aquela mais apropriada para aplacar a distância

⁸¹ Miguel Cardoso, *Os engenhos necessários*, op. cit., n.p.

⁸² Miguel Cardoso, “Ler Rancière: a improvisação dos incompetentes”, op. cit., p. 107.

⁸³ Miguel Cardoso, *Que se diga que vi como a faca corta*, op. cit., p. 64.

(*longe demais*) entre ele e a canção que deveria ser escrita: o poema, a casa. “Prefácio” começa com esta estrofe:

Falamos de casas, do sagaz exercício de um poder
Tão firme e silencioso como só houve
no tempo mais antigo.
Estes são os arquitectos, aqueles que vão morrer,
sorrindo com ironia e doçura no fundo
de um alto segredo que os restitui à lama.
De doces mãos irreprimíveis.
– Sobre os meses, sonhando nas últimas chuvas,
as casas encontram seu inocente jeito de durar contra
a boca subtil rodeada em cima pela treva das palavras.⁸⁴

Algumas palavras nesta primeira estrofe nos ajudam a perceber melhor a ideia de processo que está simultaneamente fora e dentro da maquinaria do poema. Helder fala de *casas*, do objeto já construído, mas fala também de um *sagaz exercício* (do processo de construção de uma casa). O poeta também fala de *doces mãos irreprimíveis*. É como se ele nos avisasse de que é preciso deixar que as doces mãos façam seus sagazes exercícios sem serem reprimidas. Só assim, só através deste exercício, que é principalmente o exercício experimental com as palavras, pode-se ter contato (através das casas) com o poder

Tão firme e silencioso como só houve
no tempo mais antigo.⁸⁵

O paradoxo deste poder firme e silencioso, acessível somente através da arte algo barulhenta de descartar e aproveitar as palavras, confirma também como o poeta entende o grau de complexidade de *tudo isso*. Mas a procura da forma é o mais importante e, nesses versos, há um desejo por ordem, por duração, por uma beleza (neste caso, ao mesmo tempo fruto e sinônimo da forma):

– Que fizeram estes arquitetos destas casas, eles que
[vagabundearam
pelos muitos sentidos dos meses,
dizendo: aqui fica uma casa, aqui outra, aqui outra,
para que se faça uma ordem, uma duração,

⁸⁴ Herberto Helder, “Prefácio”, *Poemas Completos*, Porto, Porto Editora, 2015, p. 9.

⁸⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 10.

O poeta acredita que é através da forma que isto, a sua casa, encontrará “seu inocente jeito de durar” perante a violência do tempo.

No “Prefácio” de Cardoso há mais duas vozes, além da do poeta. Uma é a do *estudioso* e a outra é a de um *amigo*. Estas duas vozes tecem considerações críticas aos poemas, aqueles que virão quando houver a troca do *isto* por poesia. Ambas usam a metáfora como instrumento de se fazer entender, e o poeta as entende, as metáforas – e de certa forma concorda com elas. As duas vozes distintas usam a faca (e o corte) para falar dos poemas e do movimento que eles produzem. Não há, inclusive, uma negativa do poeta em relação às opiniões do *estudioso* e do *amigo*. Há, como veremos, até um aceno positivo a estas afirmações. De todo modo, foi exatamente num texto em homenagem a Herberto Helder que Cardoso escreveu: “Venho do lado da faca, e não do fogo. É uma espécie de fidelidade”.⁸⁷ A fidelidade à faca e ao corte mantém-se no poema. No fundo, é a faca o instrumento metafórico e metafísico (porque neste poema em específico ela nem sequer aparece textualmente) do *desajuste*. A faca para o Miguel Cardoso é a *bic cristal preta*⁸⁸ para Herberto Helder.

“Deixou só o nervo
É um talhante ao contrário”⁸⁹

Estes dois versos (dois terços da *fala* do *estudioso*) são, no mínimo, intrigantes e parecem convidar ao jogo das interpretações. A imagem do *talhante ao contrário* para expressar o ofício deste poeta já é por si só extraordinária e estabelece uma confusão boa para sabermos qual é, enfim, o significado de preterir a carne maciça em favor do nervo como fazer poético (aliás, elogiado pelo *estudioso*: “Não está nada mal visto”). E também para sabermos: mas qual nervo? E principalmente para perguntarmos: mas qual carne? Se nem mesmo esta palavra aparece textualmente no poema, e, mais ainda, se, no limite, podemos substituí-la por *fogo*, que também é *cortado* (ou *talhado*), podemos de fato substituí-la?

⁸⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 10.

⁸⁷ Miguel Cardoso, “À beira de uma graça furiosa”, *Enfermaria* 6, publicado a 14 de janeiro de 2014. Consultado em: <http://www.enfermaria6.com/blog/2014/1/11/-beira-de-uma-graa-furiosa>

⁸⁸ Herberto Helder, “A faca não corta o fogo”, *Poemas Completos*, Porto, Porto Editora, 2015, p. 563.

⁸⁹ Miguel Cardoso, *Os engenhos necessários*, *op. cit.*, n.p.

Primeiro isto, o nervo. No ofício do talhante-talhante, o nervo está entre as partes que é preciso descartar para que o seu trabalho seja considerado bem feito (segue para o comércio, para o cliente e, por fim, para a comunidade aquilo que presta; descarta-se o resto). Já no ofício do talhante-poeta, desbastando as postas da realidade (do mundo, da vida – todas as postas que porventura apareçam na mesa de trabalho deste talhante), o grosso *disso tudo*, ou melhor, do *isto*, parece ser um expediente menos importante do que o que fica, do que a sobra. O que sobra é o que vira poema, e é oportuno chamar àquilo que sobra nervo, porque o nervo-nervo e o nervo-poema de certa forma cumprem, dentro do organismo do qual eles fazem parte (nervo/corpo – poema/linguagem), a mesma função, que é a de decodificar, sintetizar e transmitir sensações.

E se eu tentasse uma generalização? E se todo poeta fosse, a seu modo, um *talhante ao contrário*? Arrisco dizê-lo porque também me ocorre pensar e dialogar com algumas reflexões que Giorgio Agamben produziu em *O que é o contemporâneo?*, principalmente no tocante a dois tópicos: quando o Agamben diz que é o ofício do contemporâneo enxergar as trevas dentro da luz do presente e quando ele fala da cesura e da descontinuidade como práticas do ser/estar contemporâneo. O filósofo italiano escreve que o “contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente”.⁹⁰ Em outra parte, ele também afirma que “o poeta, enquanto contemporâneo, é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra”.⁹¹ Mas o que isto tem a ver precisamente com a imagem do poeta como *talhante ao contrário*? Enquanto este *talhante* conduz o seu olhar e o seu trabalho para aquilo que é considerado secundário e, por isso também, de alguma forma, obscuro (e aqui há um pouco de contorcionismo para entendermos, ao fim, que o material “secundário” do talhante significa a obscuridade do agir contemporâneo na luz – carne – do tempo presente), é justamente por este ato que o talhante se aproxima do contemporâneo de Agamben. Há versos do Cardoso, do poema “Ainda não se respira como deveria ser”, que trafegam entre os poetas e as trevas:

(...)
não somos sedentários, nem caminhantes
mas eu aspiro a atravessar as trevas

⁹⁰ Giorgio Agamben, “O que é o Contemporâneo?”, *O que é o Contemporâneo? e outros ensaios*, tradução de Vinícius Nicastro Honesko, Chapecó, Ed. Argos, 2009, p. 63.

⁹¹ *Id.*, *ibid.*, p. 61.

diz a maria gabriela llansol

diz aspiro a atravessar as trevas diz
a vizinha dona de casa que aspira

a atravessar as trevas

(...)

o que é uma vizinha não sei

mas o que são as trevas sei bem
e há janelas contudo janelas
onde há vizinhas⁹²

A poeta Llansol aspira a atravessar as trevas, a vizinha que aspira atravessa as trevas (porque todos atravessam as trevas), e o poeta, por fim, também as atravessa e sabe *bem* o que são as trevas – e que há sempre janelas dentro delas, das trevas. Há aqui um eco interessante das trevas do tempo que Agamben fala: a capacidade do poeta de enxergar dentro destas trevas um ponto de luz capaz de se insurgir e de redefinir a claridade geral do agora. Esses pontos são as janelas onde há vizinhas:

Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo. (...) É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora.⁹³

Já quando Agamben fala do poeta – enquanto contemporâneo – como fratura, falará também em cortes, em cesuras. É dessa forma que ele acredita que se podem criar descontinuidades na homogeneidade do tempo linear:

Quem pode dizer: “o meu tempo” divide o tempo, escreve neste uma cesura e uma descontinuidade; e, no entanto, exatamente através dessa cesura, dessa interpolação do presente na homogeneidade

⁹² Miguel Cardoso, *Os engenhos necessários*, *op. cit.*, n.p.

⁹³ Giorgio Agamben, “O que é o Contemporâneo?”, *op. cit.*, pp. 72-3.

inerte do tempo linear, o contemporâneo coloca em ação uma relação especial entre os tempos.⁹⁴

A cesura em si e as implicações e derivações que ela traz para a arte poética são importantes matérias de reflexão na poesia de Miguel Cardoso. No terceiro capítulo deste estudo analisarei melhor o tema, especialmente quando for refletir sobre um tipo de força dispersiva em sua poesia – mas, agora, aqui, na vontade de não colocar eu mesmo mais cesuras na linearidade destas reflexões, vou chamar a atenção para um verso do poema “E com que fim, aqui, meio partidos”: “A poesia é arte de amonas”.⁹⁵ Cardoso sugere que o fazer da poesia se equivale aos intervalos (abruptos) na respiração: aqueles momentos de corte e suspensão da linearidade do ritmo respiratório (tão importantes para a vida). Mas há um detalhe: a palavra *arte*. Ela coloca uma especialidade aos intervalos da respiração: existe uma técnica para fazê-los, e é uma técnica que tem precisamente a ver com a relação entre o ritmo natural da vida (numa analogia tão bem pensada ao trazer a respiração) e estes momentos de cesura e inoperância deste mesmo ritmo.

Curioso, mas pouco surpreendente, é que, em outro ensaio, “Crítica do contemporâneo”, Agamben tenha exposto o conceito de inoperância. Este conceito consiste, sobretudo, numa operação que ocorre na língua e que atua sobre o poder de dizer do poema: “o que é, aliás, um poema, senão aquela operação linguística que consiste em tornar a língua inoperativa, em desactivar as suas funções comunicativas e informativas, para abrir a um novo possível uso?”.⁹⁶ Não penso mesmo que seria forçoso aproximar isto que Agamben coloca como ação de desativar as funções comunicativas e informativas da língua, através do poema, para um novo uso dela, à reiterada imagem aqui do *talhante ao contrário*.

E assim volto à tentativa de generalização que gostaria de propor: de que todo poeta, enquanto contemporâneo, enquanto ser político (referindo-me aqui às reflexões rancierianas de política como desentendimento), enquanto agente do desajuste (expressão usada pelo próprio Miguel Cardoso), é um *talhante ao contrário*.

E este traço comum – este traço comum que é uma forma de estar no mundo – cria condições de estabelecimento de uma espécie de comunidade dos poetas, transversal aos tempos, porque contemporânea, como àqueles que programaticamente estabelecem,

⁹⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 71.

⁹⁵ Miguel Cardoso, *Os engenhos necessários*, *op. cit.*, n.p.

⁹⁶ Giorgio Agamben, “Arte, inoperatividade, política”, in Agamben. *Marramo. Rancière. Sloterdijk. Política. Conferências Internacionais*, Porto, Fundação Serralves, 2007, p. 47.

através de cesuras, um desentendimento na contagem e no encaixe da homogeneidade da língua, da homogeneidade do tempo e do todo das sociedades. O desajuste, o litígio, o desentendimento é a premissa do talhante-poeta:

Mas está-se mesmo a ver
que recebo um telefonema
de um amigo que me diz:

“Epá! Cortaste-lhe o fogo”

Ao que eu responderei:

“Diz que não dá”

*

Mas um gajo tenta⁹⁷

O sujeito indeterminado afirma que não é possível o corte – “Diz que não dá”. É intrigante como esta voz indeterminada, que é uma espécie de quarta voz no poema (para além da voz do poeta, do estudioso e do amigo), uma voz que vem pela voz do poeta (como se estivesse, de alguma forma, dentro dele), é a única voz proibitiva ou hesitante quanto às manifestações iconoclastas neste poema. É como se esta voz – de modulação até autoritária, como se repreendesse o poeta dizendo “não dá, nem tente!” – não pertencesse a ninguém em particular (porque indeterminada), mas, por esta mesma razão, pertencesse a todos, incluído o poeta, que, aliás, é quem a expõe ao amigo, para logo em seguida negá-la, imparável: “Mas um gajo tenta”. E o amigo, o amigo, esse, reconhece o feito: “Epá! Cortaste-lhe o fogo”.

⁹⁷ Miguel Cardoso, *Os engenhos necessários*, op. cit., n.p.

Ganhar gosto em decompor – uma poética da amizade

No poema “Prefácio”, visto no primeiro capítulo, temos a voz de um amigo que encoraja o poeta-talhante ao comentar o seu trabalho: “Epá! Cortaste-lhe o fogo!”. A alusão reincidente à *Faca não corta o fogo*, de Herberto Helder, e o fato de esta alusão vir de um “amigo” foram detalhes que me fizeram olhar com mais cuidado para o *amigo* na poesia de Miguel Cardoso. Este capítulo é a tentativa de formular uma poética da amizade em sua obra. A impressão que eu tenho é de que há uma base mais ou menos estruturada e identificável desta poética funcionando desde os primeiros livros do poeta, livros em que a incidência da própria palavra amigo é pouco expressiva.

Ao comentar *Que se diga que vi como a faca corta*, o crítico António Guerreiro não ignora a alusão ao poeta madeirense logo no título do livro, porém, observa que não se trata nem de longe de uma imitação: “é verdade que na genealogia poética de Miguel Cardoso podemos identificar uma poesia órfica como a de Herberto Helder. Mas sem se deixar absorver por ela, e ainda muito menos pela de Sofia. Diferente é a dicção, diferente é o magma metafórico”.⁹⁸ A menção à poeta lisboeta se deve ao fato de o livro contar com quatro “Diálogos com Sofia”, e é sintomático o fato de Guerreiro ter reconhecido neste primeiro livro de Cardoso “um canto do mundo e não do eu, que tende, aliás, para uma poesia despersonalizada”.⁹⁹

A poesia de Cardoso, desde o seu primeiro livro, aspira a ser menos identificada com a fala do autor (o canto do eu) do que com a fala da linguagem (o canto do mundo). Ao também identificar e perscrutar essa disposição da poesia de Cardoso para amalgamar o comum na língua, Henrique Fialho diz que não está “a falar apenas de diálogos com o passado, de citações e de alusões, não se trata de *collage* nem de paráfrase, nem sequer podemos garantir estar no território da intertextualidade”.¹⁰⁰ Fialho hesita ao identificar o *canto do mundo* como uma mecânica intertextual. Sua leitura lhe conduz a uma ideia de memória poética. Fialho percebe que há o indício de “uma corporificação da literatura”.¹⁰¹ O crítico explica que se trata de um fenômeno que extravasa o domínio da intertextualidade: “é como se todas estas referências fossem uma espécie de ADN que o

⁹⁸ António Guerreiro, “Vozes em tom maior”, *op. cit.*, p. 40.

⁹⁹ *Id.*, *ibid.*, p. 40.

¹⁰⁰ Henrique Manuel Bento Fialho, “Dois livros de Miguel Cardoso”, Antologia do Esquecimento, publicado a 27 de abril de 2015. Consultado em: <https://universosdesfeitos-insonia.blogspot.com/2015/04/dois-livros-de-miguel-cardoso.html>.

¹⁰¹ *Id.*, *ibid.*

poeta vai largando no curso das suas digressões”.¹⁰² Especificamente sobre a *memória poética*, Fialho formula:

(...) é uma memória cujas linhas se ligam vertiginosamente, repetindo a conjunção “e” no início dos versos, acrescentando uns versos aos outros, recuperando-os, repetindo-os; a memória poética é uma memória de cortes, como no cinema, onde entre uma e outra cena falam os silêncios, as elipses. (...) É uma memória de inversões sintáticas e de envios, de tensões; é, paradoxalmente, uma memória sem princípio nem fim.¹⁰³

Há duas afirmações deste excerto que valem a pena olhar com mais cuidado. A primeira é a de que esta memória poética é uma memória de cortes; e a segunda é que, paradoxalmente, trata-se de uma memória sem princípio nem fim. Ambas as afirmações, até mesmo desprovidas de uma elaboração mais substancial, acabam por encontrar uma curiosa afinidade (e aprofundamento) em determinadas ideias que Agamben desenvolveu, a partir de Aristóteles, sobre a amizade e o amigo, principalmente no tocante à cisão fundamental que o ser possui já na sensação mais tenra do existir.¹⁰⁴ Para Agamben, é a amizade que nomeia esse corte, essa descontinuidade mais íntima do ser consigo mesmo. A memória poética formulada por Fialho teria exatamente a propriedade de se manter contínua – “repetindo a conjunção ‘e’ no início dos versos” –¹⁰⁵ e, ao mesmo tempo, atravessada por uma con-divisão intermitente: “a memória poética é uma memória de cortes, como no cinema, onde entre uma e outra cena falam os silêncios”.¹⁰⁶

Para começar a formular de fato alguns postulados desta poética da amizade, e para que as ideias colocadas no parágrafo anterior se tornem menos confusas, vou explorar melhor algumas ideias de Agamben (que parte de Aristóteles) sobre o tema da amizade.

Aristóteles dedicou os livros oitavo e nono de sua *Ética a Nicômaco* à elaboração de suas teses sobre o amigo e a amizade. Agamben, no ensaio “O amigo”, sintetizou de forma precisa as questões mais consolidadas desses textos¹⁰⁷ e, em seguida, concentrou

¹⁰² *Id.*, *ibid.*

¹⁰³ *Id.*, *ibid.*

¹⁰⁴ “A sensação do ser é, realmente, já sempre dividida e con-dividida, e a amizade é que nomeia essa con-divisão” - Giorgio Agamben, “O amigo + crise, história e arte”, *Caderno de Leituras*, nº. 10, 2015, pp. 1-8. Consultado em: <http://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2015/06/cad10.pdf>.

¹⁰⁵ Henrique Manuel Bento Fialho, “Dois livros de Miguel Cardoso”, *op. cit.*

¹⁰⁶ *Id.*, *ibid.*

¹⁰⁷ “(...) que não se pode viver sem amigos; que é preciso distinguir a amizade formada por utilidade ou por prazer da amizade virtuosa, na qual o amigo é amado como tal; que não é possível ter muitos amigos, que

suas reflexões sobre o que ele mesmo nomeou como a base ontológica do texto aristotélico. Dos cinco tópicos que Agamben formulou a partir dessa base ontológica, é importante para o estudo observar alguns aspectos do quarto tópico. Reproduzo-o na íntegra:

4) Nessa sensação de existir insiste outra sensação, especificamente humana, que tem a forma de um con-sentir (*synaisthanesthai*) a existência do amigo. *A amizade é a instância desse con-sentimento da existência do amigo no sentimento da existência própria.* Mas isso significa que a amizade tem uma condição ontológica e, ao mesmo tempo, política. A sensação do ser é, realmente, já sempre dividida e con-dividida, e a amizade nomeia essa con-divisão. Não há aqui nenhuma intersubjetividade – essa quimera dos modernos, nenhuma relação entre sujeitos: antes, o ser mesmo é dividido, é não idêntico a si, e o eu e o amigo são as duas faces – ou os dois polos – dessa con-divisão.¹⁰⁸

Três afirmações neste parágrafo precisam ser separadas e analisadas em cada pormenor. A primeira delas é: “Nessa sensação de existir insiste outra sensação, especificamente humana, que tem a forma de um con-sentir (...) a existência do amigo”.¹⁰⁹ Aqui, além de sublinhar o con-sentir como dimensão importante do funcionamento da poética da amizade, convém perceber que Agamben qualifica isto como especificamente humano. Não se trata, do ponto de visto do filósofo, de optar por tê-lo ou não o ter. O con-sentir é ontológico.

A segunda: “a amizade tem uma condição ontológica e, ao mesmo tempo, política”. Aqui, é oportuno lembrar Rancière quando ele escreve que “só há política mediante a interrupção, mediante a torção primária que institui a política como desdobramento de um dano ou de um litígio fundamental”.¹¹⁰ De modo que, se “a amizade é essa dessubjetivação no coração mesmo da sensação mais íntima de si”,¹¹¹ como coloca Agamben em outro momento do texto, as duas dimensões (ontológica e política) se completam através do con-sentir e do con-dividir.

a amizade a distância tende ao esquecimento, etc.” – Giorgio Agamben, “O amigo + crise, história e arte”, *op. cit.*, p. 3.

¹⁰⁸ *Id.*, *ibid.*, p. 3.

¹⁰⁹ *Id.*, *ibid.*, p. 4.

¹¹⁰ Jacques Rancière, “O começo da política”, *op. cit.*, p. 28.

¹¹¹ Giorgio Agamben, “O amigo + crise, história e arte”, *op. cit.*, p. 3.

Por fim, a terceira afirmação: “Não há aqui nenhuma intersubjetividade – essa quimera dos modernos, nenhuma relação entre sujeitos”.¹¹² Agamben, ao negar que haja intersubjetividade na dimensão da amizade, e, ademais, ao dizer que essa intersubjetividade não passa de uma ilusão dos modernos, posiciona-se entre aqueles que não creem em identidades de fronteiras definidas. Por isso mesmo ele escreve que o amigo é “uma alteridade imanente na mesmidade”.¹¹³ Ou seja, o próprio nexó vital da autoconsciência (a mesmidade), a mais íntima experiência do homem sobre si, é mesmo neste estágio mais profundo que o con-sentir é imanente.

Vale a pena voltar à imagem que Fialho construiu ao identificar o uso de outros textos literários no processo criativo de Cardoso: “uma espécie de ADN que o poeta vai largando no curso das suas digressões”.¹¹⁴ O uso da imagem do ADN indica que também Fialho intuiu (apesar de não ter desenvolvido tal intuição) que há um processo de con-sentir mais profundo que apenas uma relação intersubjetiva entre Cardoso e suas referências literárias. Ao falar do intertexto como possível jogo intersubjetivo, Barthes advertiu para que as reflexões sobre o fenômeno não caíssem no mito da filiação, uma espécie de caça à origem: “não se pode confundir com qualquer origem do texto: pesquisar as ‘fontes’, as ‘influências’ de uma obra, é satisfazer ao mito da filiação”. Júlia Kristeva, que foi quem desenvolveu a ideia de intertextualidade a partir do dialogismo bakhtiniano, também advoga contrária à intersubjetividade, pois ela acredita que, no “lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a noção de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla”.¹¹⁵ Ler a linguagem poética como dupla é uma forma de não aceitar a ideia de autor como proprietário único daquilo que fala ou escreve. Pensando numa direção bem semelhante, Foucault é até mais radical ao dizer que “não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer”.¹¹⁶ É curioso como tal maneira de desaparecer remete à imagem criada por Fialho segundo a qual Cardoso vai deixando, no curso das suas digressões, o seu ADN.

Depois de atravessar essas ideias sobre a amizade, privilegiando o entendimento de Agamben de que esta instaura o con-sentir e o con-dividir primordiais, o próximo passo

¹¹² *Id.*, *ibid.*, p. 4.

¹¹³ *Id.*, *ibid.*, p. 4.

¹¹⁴ Henrique Manuel Bento Fialho, “Dois livros de Miguel Cardoso”, *op. cit.*

¹¹⁵ Julia Kristeva, “A palavra, o diálogo e o romance”, in *Introdução à semánalise*, São Paulo, Perspectiva, 2012, p. 142.

¹¹⁶ Michel Foucault, “O que é um autor?”, *Ditos e escritos III – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2006, pp. 264-298, p. 268.

é dirigir-se fatalmente *ao curso das digressões* de Miguel Cardoso, ou seja, à sua obra, em busca de aparições, sinais e ecos que realmente configurem esta poética da amizade. Julgo que o melhor é começar pelo começo, ir ao primeiro poema do seu primeiro livro.

O poema, sem título, possui duas partes. A primeira parte começa assim:

Por exemplo:
esta terra não está feita para nós.
(Ruy Belo)¹¹⁷

Há quem possa entender esta primeira parte como uma epígrafe para o *verdadeiro* poema que virá a seguir. Contudo, tanto o verso inicial da primeira parte – “Por exemplo:” – quanto o da segunda – “Ou:” – conduzem-me a pensar que o verso de Ruy Belo não funciona apenas como uma epígrafe, mas como parte integrante do poema de uma forma mais orgânica.

O verso de Ruy Belo vem de “Saudades de Melquisedeque”. Ao ler este poema, a primeira impressão que fica é de que há uma espécie de sensação de inadaptação do homem à complexidade da vida, como também um medo último da solidão humana frente à morte. Esta não é de todo uma leitura equivocada; porém, não me parece que seja a mais substancial. Há outra mensagem que Ruy Belo transmite neste poema: a mensagem de que o ser humano está destinado à comunidade, a este con-sentir e a este con-dividir que reiteradamente escrevo. E aqui acontece uma feliz simetria com o poema do Cardoso, que também nos habilita a ler que se trata (ao se deter mais no ofício da criação artística) de atestar a inevitabilidade de con-sentir e de con-dividir a palavra do outro, a palavra do amigo.

Sobre as dificuldades e complexidades da vida (de cunho igualmente existencial e político), em “Saudades de Melquisedeque” está escrito:

Esta terra não está feita para nós
Mesmo que ela fosse diferente
nós quereríamos talvez outra terra
talvez esta de que agora dispomos¹¹⁸

Contudo, os seres humanos procuram-se uns aos outros:

¹¹⁷ Miguel Cardoso, *Que se diga que vi como a faca corta*, op. cit., p. 5.

¹¹⁸ Ruy Belo, “Saudades de Melquisedeque”, *Todos os poemas*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2014, p. 59.

Por vezes os homens juntam-se todos
ou quase todos e organizam
grandes manifestações. (...) ¹¹⁹

No entanto, para a morte – ou melhor, para este momento da morte que é quando o homem se depara drasticamente com a solidão – não há solução ou experiência comunitária na sua inflexão final:

Mas nada disso os dispensa
da grande solidão da morte
de termos de morrer cada um por nossa conta ¹²⁰

E esse parece ser um dilema muito grande, porque os homens não estão e não foram preparados para a solidão:

Todos tivemos pai e mãe
Nenhum de nós que eu saiba veio de salém. ¹²¹

Ninguém, portanto, experimentou a solidão de Melquisedeque, o rei de Salém que não teve ascendentes nem descendentes. Os homens comuns, estes que Ruy Belo nomeia, destinados a con-sentir, temem a solidão, porque é somente na morte que, a rigor, o homem experimentará a solidão total. “Todos tivemos pai e mãe”, escreve Ruy Belo, para nos fazer entender que, para nascer (no limite, para criar), dependemos de uma profunda e fecunda partilha.

Mas, ao retirar um verso deste poema – inclusive, um verso com um complexo teor político –, qual é realmente o efeito desejado por Cardoso? Como escrevi em um dos parágrafos anteriores, a mensagem mais central deste primeiro poema de Cardoso é a divulgação de um programa estético que atesta a inevitabilidade do con-sentir e do con-dividir a palavra do outro, a palavra do amigo no ato-processo em si da sua criação artística. Não obstante, o poema também registra uma postura política, a qual nos alerta para que a *terra da poesia* não está feita para ele nem para ninguém – é necessário fazê-la ou refazê-la. É a partir deste verso que ele vai formular e praticar a sua poética da amizade:

¹¹⁹ *Id., ibid.*, p. 59.

¹²⁰ *Id., ibid.*, p. 59.

¹²¹ *Id., ibid.*, p. 59.

Cospe e ganha gosto a decompor
desta terra a aspereza com o desamparo
(feliz?) de não estar feita.
Como a cama usada para o ensaio
das necessárias cambalhotas.
Desmancha. Repete: esta terra não.
E aqui abranda asperamente o *não*
e já te disse faz e desfaz esses nós
quantas vezes for necessário.¹²²

De forma complexa, dois movimentos estão em jogo no trecho supracitado. Ao mesmo tempo em que Cardoso põe em prática a sua poética da amizade (ao reutilizar algumas das palavras do verso retirado do poema de Ruy Belo) –

(...) ganha gosto a decompor
desta **terra** a aspereza com o desamparo
(feliz?) de **não estar feita**
(...)
Desmancha. Repete: **esta terra não**.
E aqui abranda asperamente o **não** (grifos meus)¹²³

– ele também formula um discurso sobre, uma metapoética. Ele escreve “ganha gosto a decompor” e também “Desmancha. Repete: **esta terra não**”. E, assim, ao demonstrar e discursar simultaneamente, o poeta faz a sua profecia:

(...) (será por aí
que entrará meio desfocado
o futuro)¹²⁴

*

Nas três publicações posteriores a *Que se diga que vi como a faca corta*, tal programa continua sem muitas alterações. Nos livros *Pleno emprego* (2013), *Os engenhos necessários* (2014) e *Fruta Feia* (2014), por exemplo, as vozes do con-sentir e do con-dividir mantêm-se de todo modo sem outras complexidades que as encontradas no livro

¹²² Miguel Cardoso, *Que se diga que vi como a faca corta*, op. cit., p. 8.

¹²³ *Id.*, *ibid.*, p. 8.

¹²⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 7.

de estreia. A mudança mais significativa entre o primeiro livro e os outros três posteriores (para me fazer entender: neste movimento específico da poética da amizade) se mostra no fato de que já os textos não espelham, como em algumas passagens do *Que se diga que vi como a faca corta* – e em especial no poema que abre o livro –, este acontecimento duplo da realização desta poética simultaneamente a um discurso sobre o programa (uma metapoética). Não. Nos três livros seguintes, a voz do poeta não demonstra deslocar-se para um possível lugar de reflexão (aonde a realização de uma metapoética o levaria).

Em *Pleno emprego*, algumas alusões a textos de outros autores aparecem de forma indireta em pontos variados deste poema em prosa, o que configura uma continuidade daquilo que se vê em *Que se diga que vi como a faca corta*. Por exemplo, há algum Daniel Faria¹²⁵ quando Miguel Cardoso escreve “As pessoas são mas é lugares mal amanhados e não sabem o que fazer às mãos”,¹²⁶ algum Rimbaud e Mário Cesariny¹²⁷ na passagem “Já não se servem cervejas no inferno por ser demasiado alto o custo das iluminações”;¹²⁸ algum Herberto Helder¹²⁹ em “Sou pelo pleno emprego (...) dos seus pés para dar passos sem me mexer / das suas gargantas para passar o ar em redor / Sou pelo pleno dos passos e do redor”.¹³⁰ Também algumas linhas de outros autores são evocadas para a malha geral do texto, não exatamente em um processo de alusão, mas de citação literal, direta. Nesses casos, as outras vozes vêm distinguidas em itálico.

A diferença de registro destes excertos (versos de poemas) produz uma coesão invulgar. Uma vez deslocados da sua matriz original, os excertos são forçados a qualificar ou sublinhar argumentos de certa forma inesperados. O trecho que se segue, por exemplo, evoca Andresen, Cesariny e Rimbaud para ajudar a compor uma distinção interna entre os três tipos que Cardoso chama de *o exército excedente* (aquelas pessoas que estão, de alguma forma, fora do *pleno emprego*):

E nisto percebeu-se que a força de trabalho excede as necessidades de produção. A isso chama-se um exército excedente, que se divide em três: o flutuante, o latente e o estagnante. O flutuante: os temporariamente, conjunturalmente e espalhafatosamente do lado de fora do emprego, a fazer figas como Eurídice,

¹²⁵ Do poema “Homens que são como lugares mal situados”

¹²⁶ Miguel Cardoso, *Pleno emprego*, Lisboa, Douda Correria, 2013, n.p.

¹²⁷ Alusão a Rimbaud e Cesariny no tocante ao livro que o poeta português traduziu do escritor francês.

¹²⁸ Miguel Cardoso, *Pleno emprego*, op. cit., n.p.

¹²⁹ “Os passos ao redor”, de Herberto Helder.

¹³⁰ Miguel Cardoso, *Pleno emprego*, op. cit., n.p.

que no cheiro e na voz do mar procura Orpheu.

O latente, também conhecido como “reservatório” (julgo que no bom sentido), são os que ainda não foram apanhados, possivelmente porque se cobriram de substâncias oleosas, assobiaram para o lado

pondo ao alto a gola do peludo.

E, por fim, o estagnado, isto é, os de contornos irregulares, os desmoralizados, os esquisitos

*com membros de ferro, a pele escura, o olho furioso.*¹³¹

Assim, “Soneto de Eurydice”, “Pastelaria” e *Une saison en enfer* (ou *Uma cerveja no inferno* ou *Uma temporada no inferno*, como preferirem), respectivamente, são trazidos para o interior do texto nesta camada dupla que é o sentido linear da sucessão das frases e dos versos; como também no sentido intertextual, que vai buscar na voz do outro autor algo que ecoa e amplifica os sentidos do texto. Este tipo de recurso criativo continuará em *Os engenhos necessários* e *Fruta Feia*, mas sem nenhuma distinção particular. Nesse sentido, só haverá aprofundamento e ganho em complexidade a partir dos livros *À barbárie seguem-se os estendais* (2015), *Viveres* (2016) e *Mais de mil anos* (2017). Apesar de algo estrutural e contínuo, em cada um destes três últimos títulos o programa dessa poética da amizade ganha uma nova especificidade.

*

Em *À barbárie seguem-se os estendais*, os poemas alcançam um nível de sublimação de outras vozes mais constante do que se registrara nos livros anteriores. Versos, estruturas e passagens identificáveis de outros autores se espriam neste livro de tal forma alquímica no processo criativo de Cardoso que, no limite, é possível intuir um início de exaustão deste programa no tocante a espólios literários, sendo possível identificar, também, um movimento mais generoso de abertura a uma prosódia urbana. Não que este timbre cidadão não passeie em sua poesia como um todo (especialmente a partir de *Pleno Emprego*), no entanto, em *À barbárie seguem-se os estendais*, a sua presença distancia-se minimamente daquele registro paródico encontrado, por exemplo, em *Pleno emprego* ou em *Os engenhos necessários*. No poema que abre *À barbárie...*

¹³¹ *Id.*, *ibid.*, n.p.

(“Cinemas vi no ar”), encontramos versos em que o poeta se descreve como um “inútil arado de terraço a citar silêncios”;¹³² alimentado por esta melancólica constatação, ele decide e afirma:

Saio à rua sim
para cravar versos¹³³

Se é possível abrir e consentir que em seu próprio poema outros versos de outros poetas apareçam e brilhem e criem camadas e mais camadas de significação, é possível também pôr no caldo inicial da sua poesia a voz coletiva e espontânea das pessoas que fazem a língua cotidiana. Um poema bastante exemplar deste livro é “Todas as coisas ermas que irradiam”. Trata-se de um poema longo, atravessado nos seus íntimos estágios de sentido por outras vozes e por uma aspiração ao con-sentir e ao con-dividir.

Praticamente todos os títulos de poemas de *À barbárie seguem-se os estendais* são versos apropriados de outros poetas. No caso de “Todas as coisas ermas que irradiam”, trata-se de um verso do poema “Vento do espírito”, de Texeira de Pascoaes. A escolha deste verso não é fortuita. O poema de Pascoaes ajuda a ecoar uma sensação também reconhecível no poema de Cardoso, que é a sensação de que um elemento imaterial (em Pascoaes, o vento) carrega consigo, dentro do poema, um importante questionamento existencial. No poema de Cardoso, o vento muda de denominação para ar (embora apareça também, em algum verso, como vento). O que interessa, contudo, é que este ar também carrega um questionamento de mesma natureza. E o outro poema que é aludido no corpo de “Todas as coisas ermas que irradiam”, “The love song of J. Alfred Prufrock”, de T. S. Eliot, também traz esse elemento diáfano com finalidade bastante semelhante. Neste poema, o elemento aparece às vezes como neblina ou fumaça. As mensagens que esta matéria diáfana traz nos três poemas não são muito divergentes entre si. O que parece divergir é de onde esse questionamento existencial surge e que tipo de movimentos esta matéria faz para levar a sua mensagem – e, também, como cada poeta reage a este acontecimento.

No poema de Pascoaes, o vento vem necessariamente do íntimo: é o vento do espírito, misterioso, cósmico, profundo:

¹³² Miguel Cardoso, *À barbárie seguem-se os estendais*, Lisboa, Ed. &etc., 2015, n.p.

¹³³ *Id.*, *ibid.*, n.p.

Senti passar um vento misterioso,
Num torvelinho cósmico e profundo.

(...)

Vento que sopra, em ondas de mistério,
E tanto me perturba e me extasia.¹³⁴

Este vento íntimo movimentará o poeta até uma experiência de caráter abstrato: um contato com o mundo, com Deus. O poeta não os vê e nem os sente frontalmente – há uma matéria mais abstrata para além da abstração final (e uma subterrânea angústia) entre o poeta e a materialidade da sua experiência. A abstração é que é, afinal, a presença: o espírito, a névoa, o fantasma, a sombra: “Eu fui; e vi o Espírito do Mundo”;¹³⁵ “Vi, face a face, a névoa a arder que esconde / O fantasma de Deus, sobre o deserto!”;¹³⁶ “Vi a Sombra de Deus (...)”.¹³⁷ A influência que este vento trouxe para o poeta, ao fim dessa experiência, é até luminosa (e é neste ponto que Pascoaes se distancia especialmente de Eliot):

Estranho vento, em fúria, sem tocar
Na mais tenrinha flor! E assim agita
Todo o meu ser, em chamas, a exalar
Luz de Deus, luz de amor, luz infinita!

(...)

Deitei-me àquela sombra, e, em mim, senti
A terra em flor e o céu todo estrelado.¹³⁸

Tudo ainda permanece no espírito do poeta: desde o vento íntimo que o desconcerta e o leva ao limite de um sentimento de dessubjetivação, até o desdobramento deste fato para os seus sentidos e sentimentos – “(...) e, em mim senti / A terra em flor e o céu todo estrelado” –,¹³⁹ como se o poeta, no limiar desta experiência, tivesse renascido.

Esse elemento diáfano no poema de Eliot não tem necessariamente o mesmo protagonismo que nos poemas de Pascoaes e de Cardoso. Em “The love song of J. Alfred

¹³⁴ Teixeira de Pascoaes, “Vento do espírito”, *III Volume – As sombras, Senhora da noite, Marânus*, Amadora, Livraria Bertrand, s.d., p. 13.

¹³⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 13.

¹³⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 14.

¹³⁷ *Id.*, *ibid.*, p. 15.

¹³⁸ *Id.*, *ibid.*, p. 15.

¹³⁹ *Id.*, *ibid.*, p. 15.

Prufrock”, a neblina e a fumaça enredam-se a outros elementos de matrizes naturais e culturais (urbanas) para provocar ou levar até o poeta o tal questionamento existencial a que já me referi:

Of insidious intent
To lead you to an overwhelming question...
Oh, do not ask, "What is it?"¹⁴⁰

Ao contrário do que acontece no poema de Pascoaes, tal elemento não é intrinsecamente interno. Em “Prufrock”, isso parece movimentar-se entre as dimensões da realidade concreta (de verniz urbano):

The yellow fog that rubs its back upon the window-panes,
The yellow smoke that rubs its muzzle on the window-panes
Licked its tongue into the corners of the evening,¹⁴¹

– e a realidade psicológica do poeta:

I have heard the mermaids singing, each to each.
(...)
I have seen them riding seaward on the waves
Combing the white hair of the waves blown back
When the wind blows the water white and black.¹⁴²

Contudo, estes componentes (somados a outros de cariz culturais/civilizatórios) encaminham o poeta a uma crise em que o profundo questionamento existencial é iminente. Entretanto, este questionamento não se resolve ou se desenvolve ao ponto de chegar a qualquer transcendência (como ocorre no poema de Pascoaes). Ao fim, não há renascimento – pelo contrário, há um término, uma morte: “Till human voices wake us, and we drown”.¹⁴³ Apesar da aparente sensibilidade de o poeta experimentar estar à beira de um acontecimento transcendental, a sua admitida incapacidade de desvencilhar-se das camadas de uma civilização banalizada não permite a sua chegada a um novo nível de consciência que beneficiaria de maneira reflexiva a sua vida:

¹⁴⁰ T. S. Eliot, *A canção de amor de J. Alfred Prufrock*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1985, p. 16.

¹⁴¹ *Id.*, *ibid.*, p. 18.

¹⁴² *Id.*, *ibid.*, pp. 28-30.

¹⁴³ *Id.*, *ibid.*, p. 30.

Should I, after tea and cakes and ices,
Have the strength to force the moment to its crisis?
(...)

And would it have been worth it, after all,
After the cups, the marmalade, the tea,
Among the porcelain, among some talk of you and me,
Would it have been worth while,
To have bitten off the matter with a smile,
To have squeezed the universe into a ball
To roll it towards some overwhelming question,¹⁴⁴

No poema de Cardoso, “Todas as cousas ermas que irradiam”, podemos identificar a formação de um tipo de crise muito semelhante. Aliás, a própria maneira como Cardoso resolve construir textualmente este momento de crise remete de forma decisiva ao poema de Eliot. E há, neste movimento, uma série de nuances que é recomendável observar com atenção. Destaco esses versos do poema de Cardoso em que há uma nítida vontade de espelhamento com os versos de Eliot citados nas linhas anteriores:

Ri-te pois
Ok. Ok, rio-me de trevas

Mas depois
De descascar laranjas
Depois do bolinho, do café,

Depois de tudo,
Aqui entre chávenas

A minha vida e umas colheres de café

Depois do degelo ser vivo

(...)

Depois de tudo
Depois de consultar os índices
Depois de abrir dunas com um canivete
Depois de gargarejar

¹⁴⁴ *Id., ibid.*, pp. 24-6.

e pôr pensos nas tristezas mais óbvias¹⁴⁵

Há um verso nestas estrofes que coloca uma pequena diferença no caráter da crise que este poema exprime em relação a “Prufrock”: “Depois do degelo ser vivo”. Apesar de estes versos espelharem um mesmo sentido de crise, Cardoso comunica, porém, este imperativo: ser vivo. Não se deixar afogar de todo (contrariando a experiência eliotiana), ao mesmo tempo que é interessante perceber que esta imposição não possui propriamente uma força que faz a crise estancar, uma vez que esse verso não representa nenhum desfecho (contrariando o final positivamente epifânico de Pascoaes). É como se a crise que este poema de Cardoso formula tentasse se desvencilhar destas extremidades mais trágicas e quisesse se situar num meio-termo mais colado à vida concreta. É como se o poema relatasse: as crises existenciais existem, elas estão aí em meio aos bolinhos, aos cafés, ao gargarejar – contudo, ser (e estar) vivo é imperativo. Saber conviver com isto, “pôr pensos nas tristezas mais óbvias”, e também entender que a experiência transcendental não é definitiva, que ela se registra na vida, afinal, de uma forma bastante fragmentada e paradoxal – “não chegarei hoje à alta voz / mas que viva vista” –, ¹⁴⁶ como “todas as cousas ermas que irradiam”. ¹⁴⁷

Já o elemento imaterial (o vento, o ar), ele, neste poema, se revelará como um tipo de confirmação dessa ordem fragmentária do transcendente na experiência de viver. E isso ocorrerá como uma espécie de apologia da imaterialidade frente à materialidade – “É que não sei de caras e coisas concretas”. ¹⁴⁸ No fundo, podemos entendê-la como um elogio à linguagem, um elogio ao fato de ela ser extremamente abrangente (e comunitária) e agir na fuga, na dispersão:

e também o ar
também o ar é terra

entra na boca

e que terra
que rias
que cais

tudo

¹⁴⁵ Miguel Cardoso, *À barbárie seguem-se os estendais*, op. cit., n.p.

¹⁴⁶ *Id.*, *ibid.*, n.p.

¹⁴⁷ Teixeira de Pascoaes, “Vento do espírito”, op. cit., p. 13.

¹⁴⁸ Miguel Cardoso, *À barbárie seguem-se os estendais*, op. cit., n.p.

em atmosferas tudo
terra então

à terra não se vai
em frente mas à volta¹⁴⁹

A afirmação paradoxal de que “também o ar é terra” vem a ser desenvolvida a seguir, ao longo das próximas estrofes. E a “terra”, então, acaba por ganhar a atribuição de “casa”, de “morada”:

O ar é a minha casa
O ar é a minha morada ao redor
O ar é a minha terra levantada

O ar é a minha casa
O ar é a casa onde vou morrer

(...)
e o dia em que cair
à terra
deitar-me-ei no ar¹⁵⁰

A linguagem é a morada do ser, nos diz Heidegger,¹⁵¹ e este poema registra à sua maneira a mesma afirmação. Levando essa crença ao limite, Cardoso finaliza o poema com os versos:

Ao filho darei tudo
e não deixarei nada¹⁵²

Tudo: a vida. E com a vida têm-se a linguagem, com a qual partilha-se tudo. O mais, as chávenas, o café, os bolinhos, tudo isto compõe a paisagem comum onde o ar e as crises existenciais habitam e passeiam.

*

¹⁴⁹ *Id.*, *ibid.*, n.p.

¹⁵⁰ *Id.*, *ibid.*, n.p.

¹⁵¹ Martin Heidegger *apud* Giovanni Reale; Dario Antiseri, *História da filosofia: do romantismo até nossos dias*, São Paulo, Paulus, 1991, p. 591.

¹⁵² Miguel Cardoso, *À barbárie seguem-se os estendais*, *op. cit.*, n.p.

Mais ou menos a meio do pequeno texto de apresentação de *Víveres*, Pedro Mexia, coordenador da coleção a qual o livro integra, escreve: “O sujeito dos poemas vive de amigos”.¹⁵³ De forma espontânea, quase de passagem, como a fazer notar algo evidente, Mexia sublinha que há em *Víveres* sobretudo “uma defesa da ideia de comunidade”.¹⁵⁴ Se lembrarmos o que diz Aristóteles – a amizade é uma forma de comunidade –,¹⁵⁵ a associação feita por Mexia não soa despropositada.

A instrumentalização dessa defesa da comunidade foi compreendida por Gustavo Rubim como uma vontade de instaurar um programa. O crítico escreve: “o programa mais forte de *Víveres* resulta desta frase repetida e difícil de parafrasear: “Tomar conta uns dos outros”.¹⁵⁶ E essa vontade nos poemas é vislumbrada através de uma “insistência no infinitivo, forma verbal dupla que ao mesmo tempo descreve uma espécie de ação impessoal necessária ou a consumir (...) e formula uma injunção ou instala um programa”.¹⁵⁷

O conteúdo deste programa constitui uma “arte de lidar com a evidência da discórdia”.¹⁵⁸ E por discórdia entende-se alguma dimensão vacilante em que a ordenação do homem consigo mesmo e com tudo que o circunda está sempre em modo dispersivo. Ora, essa maneira de olhar e lidar com a discórdia é que “permite ao poema instruir a vida, (...) ser didático, buscar e atrair sabedoria”.¹⁵⁹ É a partir dessa busca didática por atrair sabedoria que *Víveres* dialoga com *Os trabalhos e os dias*, de Hesíodo. Melhor do que costurar as simetrias, como acabamos por fazer em partes anteriores deste estudo, convém nesse caso assinalar algumas diferenças.

Em *Os trabalhos e os dias*, Hesíodo instrui Perses, seu irmão, com os conhecimentos sobre o melhor modo de trabalhar e viver que ele (Hesíodo) possui de maneira incontestada. A assertividade não só é aplicada ela própria no estilo do longo poema, como também recomendada e elogiada por Hesíodo, como se vê em alguns trechos:

(...) para que pague
o povo a loucura dos reis que, maquinando enganos,

¹⁵³ Pedro Mexia, “S/Título”, *op. cit.*, n.p.

¹⁵⁴ *Id.*, *ibid.*, n.p.

¹⁵⁵ “A amizade é, de fato, uma comunidade” – Aristóteles *apud* Giorgio Agamben, “O amigo + crise, história e arte”, *op. cit.*, p. 4.

¹⁵⁶ Gustavo Rubim, “Dizer a discórdia”, *op. cit.*

¹⁵⁷ *Id.*, *ibid.*

¹⁵⁸ *Id.*, *ibid.*

¹⁵⁹ *Id.*, *ibid.*

para outro lado desviam as sentenças, com tortuosas palavras.
Tendo isto em mente, proferi palavras retas, ó reis
devoradores de presentes, e esqueci de vez as tortas sentenças.¹⁶⁰

ou:

(...) se alguém, pois, proclamar justas sentenças,
por conhecer a verdade, dá-lhe a felicidade Zeus de vasto olhar.¹⁶¹

Esta forma assertiva, registrada e estimulada por Hesíodo, parecia constituir um dos pilares do *cuidado de si* na Grécia da antiguidade. Michael Foucault, ao comentar a importância de uma conduta assertiva no *conhecimento* e no *cuidado de si* no panorama da civilização helênica (em um contexto em que o filósofo francês buscava analisar a ética do *cuidado de si* de forma contemporânea), ilustrou isso com a seguinte passagem atribuída a Plutarco: “é preciso que vocês tenham aprendido os princípios de uma maneira tão constante que, quando os seus desejos, apetites, temores vierem a se revelar como cães que rosnam, o *logos* falará como a voz do mestre que, com um só grito, faz calar os cães”.¹⁶² Foucault explica: “esta é a ideia de um *logos* que funcionaria de qualquer forma sem que você nada tivesse feito; você terá se tornado o *logos* ou o *logos* terá se tornado você”.¹⁶³ Hesíodo, portanto, coloca-se para Perses como este *logos* assertivo, e constante. Perses, por sua vez, é posto na posição de alguém que precisa silenciar seus apetites e desejos em nome da sabedoria e do exercício do bom viver (sob a égide da ética). Foucault, por isso, registra a posição verticalizada na relação entre mestre e discípulo: “o cuidado de si implica também a relação com um outro, uma vez que, para cuidar de si, é preciso ouvir as lições de um mestre. Precisa-se de um guia, de um conselheiro”.¹⁶⁴

Já o sujeito dos poemas de *Viveres* aparenta estar a falar sobretudo para si mesmo, num movimento no qual pesam erros e acertos – “Estamos sujeitos a intempéries”.¹⁶⁵ A sua assertividade é algo fugidia porque ele próprio parece encarnar ao mesmo tempo um Hesíodo indeciso (“mas como nos ensinou Hesíodo / sem que o soubesse”)¹⁶⁶ e um Perses entusiástico, que, ao se somarem numa só voz, resultariam em um tipo como Joseph

¹⁶⁰ Hesíodo, “Trabalhos e dias”, *Teogonia e Trabalhos e dias*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2014, p. 103.

¹⁶¹ *Id.*, *ibid.*, p. 104.

¹⁶² Michel Foucault, “A ética do cuidado de si”, *Ditos e escritos V – Ética, sexualidade e política*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2004, p. 269.

¹⁶³ *Id.*, *ibid.*, p. 269.

¹⁶⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 271.

¹⁶⁵ Miguel Cardoso, *Viveres*, *op. cit.*, p. 49.

¹⁶⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 127.

Jacotot – personagem a qual Rancière nomeará como o mestre ignorante. Por isto, apesar dos verbos no infinitivo, rígidos, como a orientar tarefas e avanços, o conteúdo deles flagra uma disposição à dúvida, uma atitude dúbia que aceita a volta, o erro, o desvio:

Chega. Coser os lábios, deitar-se de barriga para baixo, mexer nos haveres. Acabar por recorrer ao prodígio da penicilina. Ver na posição sentada do amor de ocasião todos os nós a desfazerem-se. Chamar elevadores. Celebrar a sua chegada, falar-lhes ao ouvido. Está aí alguém? Sair de mansinho. A altas horas endireitar a vida.

Não dá.¹⁶⁷

A sua ética no desenvolvimento de um *conhecimento de si* e de um *cuidado de si* parece não aceitar relações de autoridade, hierarquias. Ela aceita somente a relação horizontal com o outro: o con-sentir e o con-dividir. Nesse contexto, para cuidar de si, a atitude de ouvir as lições de um mestre precisaria estar condicionada a uma atitude emancipada do discípulo. Há uma descrença, anunciada de forma indireta, quando o sujeito dos poemas não reconhece a identidade daquele que proclama, por vezes, alguma máxima generalizante com voz da autoridade – “Dizem que os deuses esconderam as coisas”;¹⁶⁸ ou:

Dizem que Zeus facilmente
“endireita o que é tortuoso”
e dá pão e ar e água
café com pacotinho de açúcar
sangue novo amor de sobra
àquele que bem dispõe a casa¹⁶⁹

O sujeito indeterminado em “dizem” permite vislumbrar um certo modo irônico em registrar essas máximas de autoridade (“deuses” ou “Zeus”). É neste registro algo irônico, portanto, que a busca pelo conhecimento e sobretudo pelo cuidado de si afasta-se do modelo grego (hierárquico) e se aproxima do conceito de emancipação intelectual desenvolvido por Rancière, conceito este que tem como princípio “a verificação da igualdade das inteligências”.¹⁷⁰

¹⁶⁷ Miguel Cardoso, *Viveres*, op. cit., p. 31.

¹⁶⁸ *Id.*, *ibid.*, p. 46.

¹⁶⁹ *Id.*, *ibid.*, p. 101.

¹⁷⁰ Jacques Rancière, *O espectador emancipado*, op. cit., p. 17.

O próprio Cardoso, em ensaio sobre Rancière, teceu críticas a alguns aspectos desta ideia de emancipação. Apesar de perceber que o filósofo não deixa as questões da vontade de emancipação “no vazio, muito menos emaranhadas em profundidades psicológicas ou humores inexprimíveis”,¹⁷¹ o poeta aponta para um possível “discurso voluntarista de auto-ajuda”,¹⁷² referindo-se à “falta de um enquadramento colectivo”,¹⁷³ entendendo que há talvez uma omissão estratégica de Rancière em “não pensar as relações sociais ou relações de produção”¹⁷⁴ neste processo de emancipação individual. Cardoso escreve, entretanto, que, para o filósofo,

as questões trabalham-se sempre na superfície de contacto entre os indivíduos, e é aqui que se situa a tarefa do “mestre ignorante” (isto é, de qualquer um): instigar o outro a não desistir das suas capacidades, a não cessar de partilhar e reconhecer a igualdade das inteligências.¹⁷⁵

Dessa forma, segundo Rancière, aquilo que é necessário para a emancipação não é necessariamente “um conhecimento dos mecanismos de dominação escondidos ou uma tomada de consciência do seu lugar no seio dos mesmos”,¹⁷⁶ mas, principalmente, um tipo de “experimentação de formas de viver fora ou à distância desses mesmos lugares, tanto simbólicos como reais”.¹⁷⁷ Cardoso, no entanto, apesar de se mostrar afiado a muitas afirmações de Rancière, deixa entrever em *Víveres* que ele se preocupa sim com um enquadramento coletivo. Por mais que o discurso do sujeito dos poemas não seja reincidente no tocante ao tema, em alguns momentos, sem dúvida, ele deixa algumas pistas: “Quem perder tudo ganha / (...) / um clássico do materialismo histórico edição revista”;¹⁷⁸ ou “Joguei para o empate na luta de classes”.¹⁷⁹ E quando ele fala dos inimigos (da emancipação), da relação ambígua que mantém com eles – e se de fato eles existem e como existem – diz:

não sei
se tenho inimigos não sei

¹⁷¹ Miguel Cardoso, “Ler Rancière: a improvisação dos incompetentes”, *op. cit.*, p. 98.

¹⁷² *Id.*, *ibid.*, p. 97.

¹⁷³ *Id.*, *ibid.*, p. 97.

¹⁷⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 97.

¹⁷⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 98.

¹⁷⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 100.

¹⁷⁷ *Id.*, *ibid.*, p. 100.

¹⁷⁸ Miguel Cardoso, *Víveres*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁷⁹ *Id.*, *ibid.*, p. 13.

onde se escondem
os meus inimigos não sei
quem são os meus inimigos
o que deles herdei

pois serei carne da carne do mundo
dos meus inimigos, planta nas areias
dos meus inimigos, regados pelos céus
dos meus inimigos, e os ventos
dos meus inimigos são os meus¹⁸⁰

Convém atentar para este trecho: “Pois serei carne da carne do mundo / dos meus inimigos (...)”.¹⁸¹ Trata-se de uma compreensão de que o mundo é senão uma contiguidade, uma teia de relações sociais, em que todos os movimentos têm consequências em sua dinâmica geral (“planta nas areias / dos meus inimigos, regados pelos céus / dos meus inimigos”).¹⁸² Nada acontece de forma isolada, nem mesmo a procura e a realização de um projeto de emancipação individual. Também este projeto (e o produto dele: este programa) afetará (por mais ínfimo que possa parecer) o curso temporal da narrativa capitalista sobre como se vive uma vida na sociedade contemporânea – se “cortar todos os planos / A época retomará o seu curso”.¹⁸³

Mais do que um relato, *Viveres* é todo ele um produto desse processo de emancipação, desse exercício de liberdade, dessa experimentação (cheia caminhos e desvios) de novas formas de viver fora ou à distância possível dos lugares convencionais que a sociedade capitalista impõe às classes oprimidas – “É apenas o fim anunciado dos ofícios”.¹⁸⁴ Por isso a voz do sujeito dos poemas conclama: “Elipse / *Incipit vita nova*. Recados. Recomendações”¹⁸⁵, amplificando poeticamente uma frase escrita por Cardoso no ensaio sobre Rancière já citado aqui. Ao pesar as implicações do pensamento de Rancière sobre a emancipação e, sobretudo, sobre a igualdade de todos os seres humanos, Cardoso comenta: “devemos provar a igualdade não como se prova um argumento, mas antes como se prova uma iguaria” –¹⁸⁶

¹⁸⁰ *Id.*, *ibid.*, p. 39.

¹⁸¹ *Id.*, *ibid.*, p. 39.

¹⁸² *Id.*, *ibid.*, p. 39.

¹⁸³ *Id.*, *ibid.*, p. 26.

¹⁸⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 13.

¹⁸⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 27.

¹⁸⁶ Miguel Cardoso, “Ler Rancière: a improvisação dos incompetentes”, *op. cit.*, p. 96.

Rasgar teoremas, carnes, laranjas maduras. De manhã partir.
Levar nos bolsos preciosidades, fios, ruínas, espinhos, terra,
covardias, pequenos purgatórios, bagos de arroz, colheres,
anzóis, molhos inúteis de chaves, tempos, prodígios vários.
Correr atrás de todos os rostos. Cansar-se. Abreviar os dias.
Anoitecer, sustentar a respiração. Perdurar. Livrar-se da língua
Materna. Produzir sons. Não ter nada a dizer sobre si mesmo
senão que haverá algo atrás de algo. Talvez. Estes solavancos.
Isto. Algo a arder de alto a baixo. Estar rodeado ainda.
Esgueirar-se pelo ângulo morto de claros inimigos imaginados.
Amontoar-se para passar a noite a salvo, aqui. E amarrar-se
a correntes e cadeados, como as cadeiras e mesas e esplanada.
Esperar e então seguir o rasto das iluminações eléctricas. Chegar
a casa. Bem. Uma casa. Onde clarear porque vem ao antebraço
o fruto de candeeiros. Ficar por cá. Onde houver à mão um ferro
atravessado, quatro cabides. Povoar. Aprender então os costumes.¹⁸⁷

Víveres é ao mesmo tempo o relato dessa degustação e a própria iguaria em si: a igualdade experimentada pelo sujeito desses poemas e ofertada aos seus amigos – “a dessubjetivação no coração mesmo da sensação mais íntima de si”, como escreveu Agamben sobre a amizade. Esses versos em *Víveres* dizem o mesmo:

e sei, pelo meio disto, que
tenho amigos onde andam
por vezes os meus amigos
não sei precisamente porque
andam comigo e em mim.¹⁸⁸

*

Mais de mil anos foi gerado a partir dos encontros que Cardoso fez com “pessoas zangadas com os livros”¹⁸⁹ em quatro edições, entre 2013 e 2016, dentro do evento *Leitura Furiosa*. Trata-se de um evento anual que ocorre em Lisboa desde 2000 e no Porto desde 2007, sob a coordenação da Casa da Achada – Centro Mário Dionísio.

No posfácio de *Mais de mil anos*, Regina Guimarães relata que, na *Leitura Furiosa*, “todos os participantes devem correr o risco de colocar em perigo algumas

¹⁸⁷ Miguel Cardoso, *Víveres*, op. cit., p. 9.

¹⁸⁸ *Id.*, *ibid.*, p. 78.

¹⁸⁹ Regina Guimarães, “Ó DA CASA”, in Miguel Cardoso, *Mais de mil anos*, Lisboa, Douda Correria, 2017, n.p.

certezas e comodidades”.¹⁹⁰ No limite, o que é posto em risco nesse projeto é a ideia de autoria individual. Trata-se de um momento de choque e ao mesmo tempo de uma vontade (ou vocação) de partilha. Como escreve Guimarães, esse tipo de encontro “resulta a possibilidade de *partilhar o parto* de um texto e, sobretudo, de experimentar os modos do *escrever com*, pondo o costumeiro *escrever para* em banho maria”.¹⁹¹ Os poemas de *Mais de mil anos* foram escritos por Miguel Cardoso e por mais algumas pessoas. Algo que vale destacar é que o próprio arranjo do livro testemunha a favor de uma criação coletiva. O livro é dividido em quatro partes. Cada parte corresponde a um ano específico do evento: 2013, 2014, 2015 e 2016. Em cada ano Cardoso partilha a criação dos poemas com cinco ou seis participantes. Na página destinada a demarcar o ano de 2014, por exemplo, encontra-se esta informação importante: “com Iftikhar Zeb, Alexandra, Amadeu Tidiane, Koffi, Margarida Sharapova e Mondher, do Centro Portugal de Refugiados”,¹⁹² e o mesmo acontece com os demais anos.

Nos poemas que se seguem à página que marca o ano e seus coautores não há nenhuma explicação ou evidência de como ocorreu esse processo criativo partilhado. As especificidades não foram sublinhadas. Quem disse o quê, ou quem não disse nada. Não há nenhuma indicação neste sentido, e tenho para mim que tal ocultamento é parte de uma estratégia de diluição de uma voz individual a favor (da ideia) de uma partilha comunitária do sensível. Não me parece, inclusive, que seja coincidência a escolha de uma ilustração da artista Inês Magalhães de uma silhueta humana em negro sobre fundo branco para a capa da publicação, como a querer reforçar uma ideia de corpo anônimo. No posfácio, Regina Guimarães atribui a Cardoso apenas a tarefa de tradutor e editor dessa “experiência de escuta-e-escrita”.¹⁹³ Guimarães termina seu texto da seguinte forma:

retomando a injunção de Ducasse
“a poesia deve ser feita por todos, não por um”
podemos
com razoável e distanciada esperança
procurar nestes textos moradores de leitura e moradas de leitores
que não se esgotam nem na declinação da autoria
nem no lastimoso conceito de público-alvo¹⁹⁴

¹⁹⁰ *Id.*, *ibid.*, n.p.

¹⁹¹ *Id.*, *ibid.*, n.p.

¹⁹² Miguel Cardoso, *Mais de mil anos*, *op. cit.*, n.p.

¹⁹³ Regina Guimarães, “Ó DA CASA”, *op. cit.*, n.p.

¹⁹⁴ *Id.*, *ibid.*, n.p.

Mas e estas categorias: moradores de leitura e moradas de leitores? Para além do bom efeito sonoro que elas criam, o que querem afinal dizer – especialmente dentro do contexto de escrita partilhada de *Mais de mil anos*? Penso que sejam dois polos que se preenchem quanto ao que entendo como vocação de leitura, e penso num protagonismo desta atitude do leitor, que, ademais, estampa o nome do próprio evento. Porque há, neste livro, sobreposições de leituras: há um esforço de leitura e partilha inicial do caldo de escuta-e-escrita geral entre os participantes da Leitura Furiosa (o poeta e os outros poetas-participantes); e há, posteriormente, portanto, uma leitura do poeta cujas fronteiras se diluem na tradução e na edição dos poemas, do que se pode conjecturar que os poemas como tais (para além daquele estágio de escuta-e-escrita) não foram criados quando foram propriamente escritos, mas, efetivamente, quando foram pós-escritos – ao serem lidos por Cardoso? Seria este, então, um movimento mais radical no programa de uma poética da amizade, cujo estágio final é necessariamente esvaziar o protagonismo do autor/escritor? Neste particular, convém trazer Barthes à baila. Em “A morte do autor”, o ensaísta francês advoga a favor de uma inversão de protagonismo do autor em relação ao leitor na estrutura de criação, recepção e crítica do texto. Propõe-se um entendimento novo sobre o devir da escrita; e este protagonismo do leitor viria a causar, necessariamente, a morte do autor: “(...) desde o momento em que um fato é contado, para fins intransitivos, (...) a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa”.¹⁹⁵ A voz individual destes poemas de *Mais de mil anos* perde a sua origem, pois desde já somos apresentados a eles como nascidos de uma voz coletiva. Portanto, mais do que nunca, “(...) é a linguagem que fala, não o autor”.¹⁹⁶

Isto fica especialmente em evidência quando surgem no livro poemas em vozes femininas. Não propriamente quando a voz feminina vem destacada em pedaços de frases, nem tanto quando, no trabalho de montar uma coesão e coerência destes versos, Cardoso os dispõe entre parênteses, com os títulos funcionando também como advertência quanto à origem de quem fala. São dois os poemas assim neste livro: “Coisas que elas dizem sobre o amor” e aquele que ponho em destaque, “Coisas que elas dizem uma das outras”:

‘Ó mulher, desembucha’
‘Destruíste a minha infância’
‘Eu não te conheço’
‘Tira os fones’

¹⁹⁵ Roland Barthes, “A morte do autor”, *O rumor da língua*, São Paulo, Martins Fontes, 2004, p. 58.

¹⁹⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 59.

‘Por Amor da Santa’
‘Tu estás mal resolvida com a vida’
‘Mas alguém te perguntou alguma coisa?’
‘Vamos ser felizes’¹⁹⁷

Os poemas mais intrigantes, no entanto, são aqueles em que a voz feminina é marcada no texto de forma mais direta como aquela que fala, ou melhor, como aquela que escreve. É o caso de poemas como “Tenho momentos de glória” –

rio-me na cama
parece que sou parva
qualquer dia caio¹⁹⁸

– ou como o poema mais longo “Sete vidas”, do qual destaco estes versos:

Não estava viva quando vi de novo o dia em Vigo.
Pedi mais luz só para ver mais uma vez os filhos.

Não vi. Então não vivo.¹⁹⁹

É curioso que o poema termine da seguinte forma:

Tive muito mais que sete vidas.
Mas muito mais que sete vidas.

Ou nenhuma.²⁰⁰

Nenhuma ou muito mais que sete vidas. Que importa quem as tenha vivido/escrito ou não-vivido/não-escrito? O curioso e performático ser coletivo da linguagem é quem fala. E, como diz Barthes, e aqui o subscrevo, “não existe outro tempo para além da enunciação, e todo o texto é escrito eternamente aqui e agora”.²⁰¹ Muito mais que sete vidas ou nenhuma vida, pouco importa. O que importa afinal é que a linguagem “não quis ser triste só em Pontferrada”.²⁰²

¹⁹⁷ Miguel Cardoso, *Mais de mil anos*, op. cit., n.p.

¹⁹⁸ *Id.*, *ibid.*, n.p.

¹⁹⁹ *Id.*, *ibid.*, n.p.

²⁰⁰ *Id.*, *ibid.*, n.p.

²⁰¹ Roland Barthes, “A morte do autor”, op. cit., p. 58.

²⁰² Miguel Cardoso, *Mais de mil anos*, op. cit., n.p.

Foucault acreditava que a amizade era uma espécie de vórtice em torno do qual novos modos de vida poderiam ser gerados. O filósofo dizia que o único programa possível da amizade é um programa vazio,²⁰³ no qual os sujeitos, através da liberdade e da ousadia, constroem uma relação sem lugares pré-determinados. As diferentes dinâmicas – do uso democrático da palavra do outro aos desejos mais profundos de uma igualdade irrestrita – entregam a esta poética da amizade uma mesma vontade: a vontade de um exercício da liberdade em nome de um programa vazio, no qual diferentes possibilidades do con-sentir e do con-dividir se reúnem para responder a (ou ilustrar) um instinto maior de reunião, que é o de partilha do sensível.

²⁰³ “De l'amitié comme mode de vie”, entrevista de Michel Foucault a R. de Ceccaty, J. Danet e J. le Bitoux, publicada no jornal Gai Pied, nº. 25, abril de 1981, pp. 38-39, p. 38.

Com o ouvido, com a respiração – como se faz a cesura

Na condução do que identifiquei no capítulo anterior como uma poética da amizade, em *Mais de mil anos* observei que a partilha da autoria dos poemas (indicada no próprio “programa” do livro) poderia chegar a um efeito dispersivo sobre a unidade daquele que escreve. Ao apontar que o livro sugeria diálogos com ideias ainda hoje polêmicas de Barthes e Foucault sobre a unidade e, no limite, sobre a existência dessa instância que se convencionou chamar autor, tive a percepção de que, em *Mais de mil anos*, a vontade de reunião de diferentes vozes, a vontade de não criar hierarquias nas emoções, conduziu a dimensão do autor à dispersão. Foi neste ponto que trouxe Barthes à baila para dizer que, através dele, diante do programa de *Mais de mil anos*, “quem fala é a linguagem”.²⁰⁴ Um poema com um título como “Sujeito nulo indeterminado” abona esse tipo de impressão, sobretudo quando se pode ler versos assim: “Sujeito procura Objeto para casar / Ponto final”.²⁰⁵ A impressão mantém-se mais forte quando percebemos a personalidade despersonalizada que as palavras sujeito e objeto possuem ao serem grafadas com maiúsculas.

Mas, se *quem fala é a linguagem*, qual o papel de Miguel Cardoso na realização destes poemas? Regina Guimarães diz ter sido Cardoso uma espécie de “tradutor e editor”.²⁰⁶ Faz sentido. Mas, visando aqui especificamente a oficina do poema, tenho uma sugestão: a de que este “editar” tenha sido, principalmente, o ato de colocar as cesuras e estipular os *enjambements*.

Há uma entrevista na qual Miguel Cardoso diz meio de passagem: “a minha respiração tem o ritmo de um verso. Aliás, quando estou a ler prosa estou muitas vezes a fazer as cesuras”.²⁰⁷ Esta é uma afirmação tão curiosa porque, além da importância do que é dito, conseguimos ver uma cesura entre as palavras *prosa* e *estou* – um exemplo concreto, e espontâneo, do que ele afirmou.

A cesura é um tópico que realmente interessa a Cardoso. Em *Víveres*, por exemplo, isto é posto de uma forma reflexiva, na qual a tipologia textual (poesia ou prosa) estimularia duas maneiras distintas de experienciar a vida:

²⁰⁴ Roland Barthes, “A morte do autor”, *op. cit.*, p. 58.

²⁰⁵ Miguel Cardoso, *Mais de mil anos*, *op. cit.*, n.p.

²⁰⁶ Regina Guimarães, “Ó DA CASA”, *op. cit.*, n.p.

²⁰⁷ Raquel Marinho, “É preciso reinventar o início”, *op. cit.*

Agora imagine-se / tudo isso / sem cesura

como seria viver
em prosa
isto tudo²⁰⁸

Em “Ideia da prosa”, Giorgio Agamben acredita que os institutos exclusivamente poéticos são a cesura e o *enjambement*. “Nem a quantidade, nem o ritmo, nem o número de sílabas – todos eles elementos que podem também ocorrer na prosa – fornecem deste ponto de vista, uma distinção suficiente”²⁰⁹ para diferenciar o registro da prosa e o registro da poesia. A cesura é a pausa, o corte. Numa perspectiva instrumental, os gramáticos Celso Cunha e Lindsay Cintra, por exemplo, conceituam a cesura como um “descanso da voz no interior do verso”.²¹⁰

A voz, ao descansar, instaura o silêncio no seio do verso. Dessa forma, a cesura acaba também por constituir uma dicção do silêncio, que se processa dialeticamente na cadência das sílabas, pois, ao mesmo tempo em que se expressa pelo antagonismo (silêncio versus som), contribui de forma decisiva para que o ritmo se construa.

Esse silêncio é entendido por Agamben como um momento reflexivo da voz. Uma vez que o “transporte rítmico, motor do lance do verso, é vazio, é apenas transporte de si”,²¹¹ a condição que “faz parar o lance métrico da voz” é o pensamento.

Há dois momentos em *Víveres* cujos versos expressam praticamente o mesmo sentimento: a hesitação do poeta com a evidência de ter (por motivos que não ficam muito claros) que *partir* a vida e o verso. No primeiro deles, há uma intencionalidade quase pedagógica no uso da cesura:

Não saber onde partir. O verso e a vida.
Continuar mas. Climax. Campos a arder.²¹²

A primeira cesura é clivada por um ponto subsequente à sétima sílaba poética de um verso de onze sílabas. E não parece que seja coincidência a assimetria sonora com o verso seguinte, de doze sílabas, com a primeira cesura logo após a quinta sílaba. O *não saber* colocar as cesuras é que faz, paradoxalmente, o poeta colocá-las de forma a

²⁰⁸ Miguel Cardoso, *Víveres*, op. cit., p. 29.

²⁰⁹ Giorgio Agamben, *Ideia da prosa*, Lisboa, Cotovia, 1999, p. 30.

²¹⁰ Celso Cunha e Lindley Cintra, *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1985, p. 658.

²¹¹ Giorgio Agamben, *Ideia da prosa*, op. cit., p. 36.

²¹² Miguel Cardoso, *Víveres*, op. cit., p. 21.

expressar e reforçar, com os silêncios que emergem destas clivagens assimétricas e algo travadas, as suas aflições e hesitações diante da vida e da poesia. Apesar das hesitações, ele continua – “Continuar mas.” –, contudo, as cesuras ajudam a realçar um ambiente perigoso, que requer algum cuidado e atenção a cada passo (sonoro: da sílaba poética) que o poeta dá: “Climas. Campos a arder”. É como se Cardoso utilizasse as cesuras como um instrumento de corte que talhasse o fluxo contínuo e criasse intervalos, silêncios, e por aí fizesse abrigo momentâneo enquanto medita o passo seguinte em meio aos campos (aos ritmos) perigosos, que ardem, ou o conduzisse à repetição (palavra importante que iremos explorar mais adiante).

Algumas páginas depois dos versos mencionados acima, surge:

Não acertar nas erratas
Partir algures onde der o verso e a vida²¹³

O primeiro é um verso com sete sílabas; o segundo, embora possua doze, não se trata precisamente de um alexandrino clássico, pois não existe o ponto de cesura após a sexta sílaba. Aqui há um dodecassílabo moderno quaternário, com acento tônico na quarta, na oitava e na décima segunda sílabas. É este segundo verso que realmente interessa. A explicação estrutural é importante para entender que, embora parecido com o mencionado na página anterior, são versos que querem dizer coisas um pouco diferentes. Aqui, não se trata de *não saber* onde partir. Trata-se de partir *onde der*. Não se trata de um lugar impreciso, mas de um lugar de improviso: marcado com um ponto de cesura na oitava sílaba, precisamente após a palavra *der*. Uma distorção em relação ao ponto de cesura clássico de um dodecassílabo que, como já disse, deveria ser simetricamente clivado em seguida à sexta sílaba. A assimetria mais uma vez não se dá por acaso. Ela comunica, portanto, um desencontro entre o esperado e o realizado. De forma paradoxal, é como se dissesse: a vida e o verso não são partidos onde se idealiza, mas onde for possível para cada pessoa. Mais uma vez Cardoso demonstra domínio na oficina do poema, buscando aproximar o semântico e o rítmico (em todo caso: o “respiratório”).

Mas isto pode ter uma razão de ser: Charles Olson.

²¹³ *Id., ibid.*, p. 32.

Publicado por Olson em 1950, o ensaio “Verso projetivo” começava dizendo que, se o desejo fosse para o verso “progredir”, ele teria de “eliminar o atraso, e englobar certas leis e certas possibilidades de respiração, quer dizer, a respiração daquele que escreve, e não apenas ouve”.²¹⁴

Entendendo um poema como “uma construção de alta energia”,²¹⁵ Olson avaliava que o mais importante neste aspecto era transferir a energia “do lugar onde o poeta a encontrou (...) para o leitor lá longe”.²¹⁶ Esse rigor na transferência de uma “alta energia” sonora e semântica entre uma pessoa e outra levou Olson a considerar a respiração como o seu meio mais dinâmico, pois acreditava que quando o poeta se fiava “no som e na respiração à medida que estão nele (...), então ele, se escolher falar a partir dessas raízes, trabalha naquela área em que a natureza lhe atribuiu tamanho, tamanho projetivo”.²¹⁷ Assim este poeta projetivo desceria “através do mecanismo de sua própria garganta para o lugar onde nasce a respiração, onde a respiração tem seu início, onde o drama tem que surgir, onde, eis a coincidência, todo ato se origina”.²¹⁸

Um poeta projetivo deve chegar à raiz do seu ritmo respiratório para perceber que, diante dele e com a sua posse, poderá, naturalmente, afinar-se com o ritmo respiratório geral, algo que, no entanto, possui uma *confusão própria* (ou seja, individualidades a coexistirem cada uma à sua maneira).

Esse tipo de contato com o ato originário (ritmo originário) não pode ocorrer exclusivamente através do ouvido (como ritmo vindo de fora que se escuta e reproduz – ao qual Cardoso constantemente se refere como “repetição”). Se assim o for, segundo Olson, o poeta projetivo não terá com o que se agarrar para mudar o ritmo do seu verso. Desta forma, o ritmo do verso convencional nunca será abalado. A ordem externa ou uma ordem externa cristalizada será mantida como educação universal do ritmo do verso.

Já em 1897, Mallarmé, em *Crise de versos*, escreveu que “toda a alma é uma melodia, que urge encadear, e para tal servem a flauta ou viola de arco de cada um”.²¹⁹ Faltando poucos anos para o século XIX fechar as suas portas, Mallarmé achava que irrompia “tarde uma condição verdadeira ou a possibilidade de o poeta não só se exprimir

²¹⁴ Charles Olson, “Verso Projetivo”, *Remate de Males*, 27(2), pp. 277-294. doi: <https://doi.org/10.20396/remate.v27i2.8636011>, p. 277.

²¹⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 277.

²¹⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 277.

²¹⁷ *Id.*, *ibid.*, p. 284.

²¹⁸ *Id.*, *ibid.*, p. 285.

²¹⁹ Stéphane Mallarmé, *Crise de Versos*, Porto, Deriva Editores, 2011, p. 15.

mas também se modular a seu gosto”.²²⁰ Referindo-se mais precisamente a Victor Hugo, Mallarmé assinalou ainda em seu ensaio que o verso “aguardou respeitosamente que o gigante, que o identificava com sua mão tenaz e cada vez mais firme de ferreiro, acabasse por faltar; para ele, o verso, se romper”.²²¹

As cesuras bem vincadas de Victor Hugo – com sua mão tenaz e cada vez mais firme – representaram para o verso francês daquele tempo (que é a realidade a qual Mallarmé analisa) uma espécie de *censura*. O poeta podia até “se exprimir”, mas nunca “se modular”. Sob a influência habilidosa do gigante (uma voz da autoridade), o verso francês estava acuado, alheio às possibilidades irrestritas das modulações e preso a uma dimensão rítmica dominante.

Chego, então, a este ponto: a tentativa de formular uma oposição entre cesura e censura. Tudo isto, claro, dentro das cercanias do verso.

Para elaborar as distinções gerais entre estes dois polos, vou refletir sobre algumas diferenças conceituais que Rancière colocou entre política e polícia. Vou aproximar o conceito de política ao de cesura, e o conceito de censura ao de polícia.

Rancière explica que política é, basicamente, modos de subjetivação, enquanto polícia é o oposto: a força que oprime e constrange a subjetivação em nome da manutenção da ordem dominante. Segundo o pensador francês, para que uma coisa seja política, ela precisa suscitar “o encontro entre a lógica policial e a lógica igualitária, a qual nunca está pré-constituída”.²²²

Pois bem, de acordo esta afirmação, é o encontro litigioso entre o ritmo petrificado pela tradição e pela autoridade (a lógica policial) e o desejo da maneira própria de se modular ou de respirar (a lógica igualitária) que impõe a cesura. É importante sublinhar esta parte: “a qual nunca está pré-constituída”, de modo a fazer entender que não há necessariamente uma forma única de se fazer a cesura como resposta à censura. Só “existe política quando a contingência igualitária interrompe como ‘liberdade’ do povo a ordem natural das dominações”.²²³ A palavra a se fixar é *liberdade*.

²²⁰ *Id.*, *ibid.*, p. 15.

²²¹ *Id.*, *ibid.*, p. 11.

²²² *Id.*, *ibid.*, pp. 44-45.

²²³ Rancière, *O desentendimento*, *op.*, *cit.*, p. 32.

A polícia, por sua vez, constitui-se de “uma ordem dos corpos que define as divisões entre os modos do fazer, os modos de ser e os modos do dizer, que faz que tais corpos sejam designados por seu nome para tal lugar e tal tarefa”.²²⁴

Já que a polícia assegura uma ordem dos corpos dentro de um campo de regras dominante (verticalizado), não creio que pensar com estes parâmetros sobre a questão da censura (como a coloco aqui) seja impreciso. Mais uma vez: a censura está para o verso como a polícia está para o campo da ordem social. São forças que constroem um eventual movimento de litígio que possa surgir. Mas eles sempre surgem. Rancière, aliás, compreende que é principalmente através da linguagem que a política confronta a polícia: “a palavra do ser falante sempre constituiu o próprio cerne do litígio que a política vem inscrever na ordem policial”.²²⁵

Um episódio exemplar da aparição do que chamo aqui de censura acontece em “Prefácio”, poema sobre o qual refletimos no primeiro capítulo deste estudo. Vale a pena relembrar o trecho:

Mas está-se mesmo a ver
que recebo um telefonema
de um amigo que me diz:

“Epá! Cortaste-lhe o fogo”

Ao que eu responderei:

“Diz que não dá”²²⁶

É sintomático como a voz da censura aparece como de um sujeito indeterminado. Esta voz, aliás, é a quarta voz no poema (temos a voz do estudioso, a do amigo e a do poeta), mas é uma voz que se manifesta através do poeta (como estivesse dentro dele). De índole proibitiva, a voz desse indeterminado (que não pertence diretamente a ninguém, e por isso mesmo pertence a todos) impõe a censura: “Diz que não dá”. O poeta, no entanto, ignora a censura: “Mas um gajo tenta”.

²²⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 41.

²²⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 68.

²²⁶ Cardoso, *Os engenhos necessários*, *op. cit.*, n.p.

Formulada esta distinção entre cesura e censura, convém entender melhor como isto se aplica à poesia de Miguel Cardoso e como nesta poesia as ideias de Charles Olson sobre respiração aparecem.

No poema “Com o cinzeiro cheio, amanheceram” (decassílabo, aliás, retirado do soneto “Reinaldo Ferreira”, de Sebastião Alba), Miguel Cardoso produz um discurso não apenas através das palavras, mas também pelas cesuras que faz, de forma a homenagear o poeta e ensaísta estadunidense. No soneto de Sebastião Alba, o verso retirado por Cardoso está no primeiro terceto, onde há um sugestivo *enjambement*. Reproduzo o terceto de Alba na íntegra. Cada verso (bem como a sua posição neste terceto) é relevante para o que vou escrever em seguida:

Antes de mim, já outros o fizeram.
Com o cinzeiro cheio, amanheceram
ante a escharpa do olhar dentro de si.²²⁷

Começo por este primeiro verso: “Antes de mim, já outros o fizeram”. Trata-se da segunda incidência dele no texto. É com este mesmo decassílabo que Alba inicia o soneto. Se consideramos que o nome de um poeta dá título ao poema, é natural associar, portanto, o fazer dos “outros” ao ofício de ser poeta. Alba homenageia Ferreira, não deixando escapar a ideia de tradição e continuidade (antes dele, Alba, foi o Ferreira; e antes do Ferreira, alguns outros “o fizeram”).

O verso seguinte, que dá título ao poema de Miguel Cardoso, sugere uma ideia de processo. O verbo amanhecer funciona como a indicar a passagem do tempo. Um outro bom indício é o fato de este verso produzir um *enjambement* com o último verso da estrofe. É importante ter atenção ao fato de o verso recolhido por Cardoso ser o centro do terceto, porque, ao mesmo tempo em que produz uma natural continuidade com o “fazer”, que no verso precedente é análogo ao ato da poesia, ele também produz (através do *enjambement*) a relevante continuidade com o que é o cerne deste “fazer”: estar em um local limiar (escharpa) para realizar bem o “olhar dentro de si”.

Ao produzir um inevitável paralelismo entre os dois poemas (o do Alba e o do Cardoso), não é imprudente dizer que, no limite, o poema de Cardoso é a sua maneira de completar o *enjambement* do soneto de Alba. Cardoso convoca e, ao mesmo tempo, homenageia Charles Olson ao construir a sua versão do *enjambement*, a sua versão do

²²⁷ Sebastião Alba, “Reinaldo Ferreira”, *A noite dividida*, Lisboa, Assírio & Alvin, 1996, p. 32.

“olhar dentro de si”. Olson, no já citado ensaio “Verso projetivo”, discorre sobre a atenção e a postura que um poeta deve ter: “se ele ficar dentro de si mesmo, contido na sua própria natureza, uma vez que é participante na força maior, terá condições de ouvir, e a audição através de si mesmo proporcionará a ele segredos que os objetos compartilham”.²²⁸ A orientação de Olson de que o poeta deve olhar, ficar e ouvir através de si mesmo, existe sobretudo para que a dispersão não ocorra: “se ele se esparramar, encontrará pouca coisa para cantar a não ser si mesmo, e cantará, a natureza tem esses arranjos paradoxais, através de formas artificiais externas a ele”.²²⁹ Olson teme a dispersão, o “esparramar-se”. Ele é a favor da amplificação da voz no e pelo verso: “É neste sentido que o ato projetivo, que é o ato do artista dentro do campo mais amplo de objetos, leva a dimensões maiores que o homem”.²³⁰

O poema “Com o cinzeiro cheio, amanheceram” começa desta forma:

Sabes, Charles Olson
tens um nome
que atravessa estações

divides em dois
os dias na terra

Charles. Olson.

É como
Harpa. Tuba.

Charles. Olson.

É como
Joalharia. Assombro.²³¹

Estes são versos são importantes: “divides em dois / os dias na terra”.

Cada um possui cinco sílabas poéticas, com os acentos mais fortes na segunda e na quinta sílabas. Essa simetria rítmica tão evidente é um recurso para sublinhar o que é dito: dividir em dois. Cardoso, aliás, deu sobrevida à cesura principal, a respiração que vem seguir a palavra *dois*: o poeta produziu com ela um *enjambement*. Se juntássemos os

²²⁸ Charles Olson, “Verso projetivo”, *op., cit.*, p. 284.

²²⁹ *Id., ibid.*, p. 284.

²³⁰ *Id., ibid.*, p. 284.

²³¹ Miguel Cardoso, *À barbárie seguem-se os estendais*, *op. cit.*, n.p.

dois versos, chegaríamos a um decassílabo com a cesura após a quinta sílaba (mesmo no centro do verso). O efeito da cesura continuaria: o descanso da voz, a sugestão do silêncio propondo a evidência dessa divisão. No entanto, a opção por alargá-la, transformando-a num *enjambement*, busca, talvez, saturar o silêncio do corte da cesura com a desconexão sintática que o *enjambement* provoca.

Agamben escreveu que “o *enjambement* exhibe uma não-coincidência e uma desconexão entre o elemento métrico e o elemento sintático, entre o ritmo sonoro e o sentido”.²³² No caso específico destes dois versos, a desconexão se dá em níveis diferentes. Dá para falar em desconexões porque podemos lê-los um em relação ao outro e também podemos lê-los em relação ao poema como um todo.

Quando o lemos como estrofe isolada (um verso em relação ao outro), o *enjambement* acontece de uma maneira mais convencional. Há um ritmo padrão no qual aquilo que é dito extrapola esse espaço e precisa do verso seguinte para completar-se. Contudo, como o poema em geral não segue nenhuma padronização rítmica (uma evidente recusa à censura), estes dois quinários acabam por ser dois corpos estranhos na malha geral do poema. Assim, a desconexão realmente mais sensível está no plano do sentido. Charles Olson divide em dois. Os dias na terra.

O padrão rítmico muda no verso seguinte: “Charles. Olson”. O *enjambement* é zero. Este padrão rítmico de quatro sílabas, com a cesura entre a segunda e a terceira, se repetirá até a segunda ocorrência de “Charles. Olson”. Se juntarmos esses versos, que vão do primeiro “Charles. Olson” ao segundo, temos novamente um decassílabo. Contudo, com outro padrão de cesuras.

Esta simetria assimétrica entre essas estrofes serve sobretudo como plataforma de discurso para Cardoso, ao homenagear Olson, imprimir nesta homenagem seu modo de respirar e fazer com que as palavras respirem como ele deseja (cesura), e não como se convencionou respirar e soar (censura). Tanto é assim que mesmo este padrão de pouco fôlego é logo estilhaçado com estes versos: “É como / Joalharia. Assombro”. Destrói-se o padrão por força do assombro. E este assombro impõe outra dinâmica ao poema:

É como
Flor e erva
sob o céu nu de planícies

Ou lágrimas, Urro,

²³² Giorgio Agamben, *Ideia da prosa*, op. cit., p. 32.

Candeeiro, Verão

Chama-me Charles
mas leva-me Olson

a caçar
entre as pedras

dormir para lá das estações²³³

Essa dinâmica é menos truncada, menos fatiada. Uma maneira de perceber isto é ver que a pontuação muda. Primeiro, temos uma conjunção “e” que cria sonoramente uma via direta entre as duas palavras, funcionando quase como se fosse uma ponte. Depois, saem os pontos do trecho que compreende o primeiro “Charles” até “Assombro”, e aparecem as vírgulas, por mais que as palavras continuem com maiúsculas: “Ou Lágrimas, Urro / Candeeiro, Verão”. A troca dos pontos pela vírgula, não obstante a manutenção das maiúsculas, pode ser uma indicação de aceleração no ritmo da respiração do poema.

*

No “Verso projetivo”, Olson propõe uma comparação e uma divisão, dentro do poema, entre sílaba e linha. A comparação/divisão é:

Deixe-me colocar a questão com franqueza: As duas metades são:
a CABEÇA, através do OUVIDO, para a SÍLABA
o CORAÇÃO, através da RESPIRAÇÃO, para a LINHA.²³⁴

É por estas vias (e por esta ordenação) que o poeta projetivo poderá dominar o fluxo da sua própria expressão. Olson prossegue: “a sílaba é apenas o primogênito do incesto do verso (aquela coisa egípcia produz, sempre, gêmeos!). A outra filha é a LINHA. (...) E a linha vem (eu juro) da respiração, do respirar do homem que escreve, no momento em que escreve”.²³⁵ Olson jura e Cardoso confia. A respiração é um tema explorado por Cardoso dentro da mecânica do poema (uma afirmação do modo de fazer a cesura). Em “E com que fim, aqui, meio partidos” (título, aliás, retirado de uma das odes modernas de

²³³ Miguel Cardoso, *À barbárie seguem-se os estendais*, op. cit., n.p.

²³⁴ Charles Olson, “Verso projetivo”, op. cit., p. 280.

²³⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 280.

Antero de Quental, “A história”) há dois versos que valem a pena mencionar, antes de analisarmos melhor um outro poema, “Ainda não se respira como deveria”, mais específico. Esses versos de “E com que fim, aqui, meio partidos” nos servirão de guia:

A poesia é arte de amonas

O ofício de custar a respirar²³⁶

Amona é uma apneia. E uma apneia é um corte ou suspensão brusca do fluxo respiratório. No caso da amona, trata-se de uma apneia provocada por alguém a um outro. Uma amona mais comum é quando se submerge abruptamente a cabeça de alguém na água. Se for levar esta ideia à oficina do poema, é a cesura que impõe sobre o leitor a pausa, o corte no fluxo do ritmo. Isso é importante aqui, essa via entre aquele que age e aquele que recebe a ação. Está em jogo a intensidade do que é passado (lembremos da ideia de Olson, já citada aqui, de que é responsabilidade do poeta levar ao leitor o poema com a maior concentração de energia possível²³⁷). Além da intensidade ou alto grau de otimização desse processo, interessa também ao Cardoso a precariedade envolvida nele. Daí o “custar a respirar”, mas sobretudo essas duas palavras: “arte” e “ofício”. Ou seja, há um desejo para que a respiração deixe de ser vista como um procedimento contínuo e irracional (automático, involuntário) e passe a habitar um campo de atividade da qual é preciso dominar a *arte*, o fazer, o *ofício*. O poema “Ainda não se respira como deveria” fala disso, de como há um tempo vivo, próprio, e de como há narrativas (aspirações) que buscam suplantá-lo de alguma forma. Este é o começo:

e assim a seu tempo

canta e ri e não negues nada
dizia o walt
enamorado de tantas aspirações

e assim ao que parece
nem falha nem vácuos
nem abrigo nem toca
nem ponto
em reino de rápidas vírgulas

²³⁶ Miguel Cardoso, *Os engenhos necessários*, op., cit., n.p.

²³⁷ Charles Olson, “Verso projetivo”, op. cit., p. 277.

ou nem isso²³⁸

No primeiro verso se diz: “a seu tempo”. É um conselho. Não é pelo tempo (e onde se lê *tempo*, entenda-se *respiração*) do outro ou dos outros, no tempo do consenso (no tempo da censura). Conselho semelhante há no “Verso Projetivo”. Olson escreve: “a frase musical, deixem-se guiar por elas, rapazes, e não pelo metrônomo”.²³⁹ Por isso a abertura radical: “*não negues nada*”. Porque os outros tempos não são tempos inimigos, mas também não podem ser tempos de imposição. São tempos para o diálogo, para a via franca das trocas e das possibilidades (“*enamorado de tantas aspirações*”).

A segunda estrofe é um comentário algo contraditório ou controverso sobre os ritmos do seu próprio tempo. A escalação de substantivos que registram campos semânticos distintos entre si é uma forma bem conseguida de compor tal complexidade. Através da negativa, o poeta aproxima falha, vácuo, abrigo, toca, ponto, vírgula – tudo isto para seguir a frase musical, para chegar a seu próprio tempo. Os versos que vêm em seguida confirmam a tecelagem da parte anterior:

Ó tapeçaria ó
tecer do que é tecido

canta o segador contente
lá onde sega o segador

e passam-se outras coisas²⁴⁰

O verso “*canta o segador contente*” vem de Camões, de uma redondilha. Os dois versos subsequentes dessa mesma redondilha interessam:

e o trabalhador, cantando,
o trabalho menos sente.²⁴¹

Camões diz, portanto, que o canto exerce algum poder sobre o segador (o trabalhador), de modo que ele *sente menos* o trabalho. É uma impressão com a qual Cardoso não está totalmente de acordo. Porque, sim, o canto até ajuda o trabalhador a sentir menos o

²³⁸ Miguel Cardoso, *Os engenhos necessários*, op. cit., n.p.

²³⁹ Charles Olson, “Verso projetivo”, op. cit., p. 278.

²⁴⁰ Miguel Cardoso, *Os engenhos necessários*, op. cit., n.p..

²⁴¹ Luís de Camões, *Lírica de Luís de Camões*, Alfragide, Caminho, 2012, p. 107

trabalho, mas a verdade é que “passam-se outras coisas” nisso. Passam-se outras coisas com o trabalhador e com o canto, e com o trabalho, naturalmente.

Essas outras coisas interessam ao Cardoso. Foi por intuir que há mais do que o canto, ou melhor, que há mais coisas no canto do que propriamente uma tal dimensão encantatória que faz o trabalhador sentir menos o trabalho (e por isso, tornar-se um pouco inconsciente do que faz), que Cardoso escreveu:

e nisto
vi pela primeira vez
um rasgão na renda do júbilo²⁴²

E é por este rasgão que se apresenta uma grande revelação: “vi que não há tempo que não esteja vivo”.²⁴³ Não é apenas o tempo do metrônomo que importa. Todo o tempo importa, todo o tempo está vivo. Por mais que o trabalhador/segador procure “um ponto morto”,²⁴⁴ no fundo, não há:

que queria ser o tal
*aspirador que não aspira*²⁴⁵

Mas este poeta não pode ser o tal respirador que não respira. Porque ele está ciente de que não há tempo que não esteja vivo. É em virtude dessa consciência que ele recusa para si a narrativa maior do tempo/ritmo único (o tal vestido que não serve):

aspiram longamente a nossa vida

para dentro do dia

este dia

vestido que não me serve²⁴⁶

²⁴² Miguel Cardoso, *Os engenhos necessários*, op. cit., n.p.

²⁴³ *Id.*, *ibid.*, n.p.

²⁴⁴ *Id.*, *ibid.*, n.p.

²⁴⁵ *Id.*, *ibid.*, n.p.

²⁴⁶ *Id.*, *ibid.*, n.p.

E intui que a música (o canto), quando nascida de fora (através da censura), é algo que não é emancipador, que não cria o desajuste ou a consciência necessária do desajuste para que se perceba que o vestido do dia é algo que pode não servir:

Desliga isso e mete uma música qualquer

Que a música é portadora

Não sabendo o que transporta
não sabemos o que nos move²⁴⁷

“Desliga isso” é um pedido irônico pelo automatismo, pela repetição. Desliga isso: a consciência, a reflexão. E assim começa a repetição como algo alienante. Esta palavra – repetição – aparece em alguns poemas do Miguel Cardoso como uma ação inevitável, fruto de um sentimento de saturação do hábito. Por exemplo, em “Cinemas vi no ar”:

Tabaco e voltar
(entrar na repetição)²⁴⁸

Aparece também, com estrutura semelhante, no poema *Mas de abrandar o tempo estou seguro*:

ir e vir
(entrar na repetição)²⁴⁹

A repetição é aqui realmente a saturação do hábito a ponto de torná-lo um ato perigoso porque alienador (como o trabalhador sentir menos o trabalho, aludindo aqui ao verso camoniano que lemos acima). É a favor desta repetição que a censura age. E é contra esta repetição que a censura é necessária.

²⁴⁷ *Id.*, *ibid.*, n.p.

²⁴⁸ *Id.*, *À barbárie seguem-se os estendais*, *op. cit.*, n.p.

²⁴⁹ *Id.*, *ibid.*, n.p.

Conclusão

No ensaio “Por onde começar?”, Barthes escreve que o motivo da atitude analítica diante de uma obra literária “consiste precisamente em fazer explodir o texto, a primeira camada dos sentidos, a primeira imagem dos conteúdos”.²⁵⁰ Foi mesmo desta forma que comecei a explorar a obra de Miguel Cardoso, fazendo explodir as primeiras camadas de sentido. Contudo, por uma questão estratégica, o primeiro passo foi “explodir” alguns comentários críticos que, no meu entender, já apresentavam de alguma forma uma ideia engessada, porque repetida de forma sistemática, mas nunca suficientemente explorada pelos que escreveram sobre a poesia de Cardoso. Primeiro explorei e explodi a crítica, depois fui aos poemas.

O desentendimento, livro de Jacques Rancière sobre política e filosofia, foi decisivo por apontar reflexões sobre política que iam ao encontro de dimensões importantes da poesia do autor lisboeta, principalmente a sua admitida simpatia pela ideia de poesia como desajuste na linguagem. Em frase que já usamos no primeiro capítulo, ele escreveu que “a poesia será uma forma de experimentar e partilhar este desajuste”.²⁵¹ O nexos que costurou os três capítulos deste estudo sobre a poesia de Miguel Cardoso foi, sem dúvida, o do desajuste (para Rancière: desentendimento, ou litígio, ou dano; para Agamben, uma forma de ser contemporâneo).

Se no primeiro capítulo o desajuste foi o núcleo para desenvolver a atitude do poeta-talhante diante da matéria prima do seu trabalho, que é a linguagem, na segunda parte desta dissertação a ideia de desajuste foi explorada de uma forma antagônica: procurou-se perceber e estruturar uma poética da amizade na qual o programa mais forte fosse, de certo modo, um reajuste: do ser (enquanto ideia de unidade) com o seu amigo (“uma alteridade imanente na mesmidade”,²⁵² nas palavras de Agamben). Na construção deste argumento, detectamos na poesia de Cardoso “pedaços” de Sophia de Mello Breyner, Ruy Belo, Herberto Helder, Teixeira de Pascoaes, T.S. Eliot, Hesíodo, Sebastião Alba, entre outros. Em entrevista, o poeta tentou explicar esse seu método: “qualquer verso, como qualquer bocado da realidade, pode ser arrancado e levado para outro lado. Eu consigo fazer ligações, colocar ganchos, transportar e mudar e levar para outro

²⁵⁰ Roland Barthes, “Por onde começar?”, in: *Escritores, Intelectuais, Professores e outros ensaios*, Lisboa, Presença, 1975, pp. 124-5.

²⁵¹ Raquel Marinho, “É preciso reinventar o início”, *op. cit.*

²⁵² Giorgio Agamben, “O amigo + crise, história e arte”, *op. cit.*, p. 4.

sítio”.²⁵³ O terceiro e último capítulo deste trabalho foi, portanto, de alguma maneira, a tentativa de explorar esta forma do poeta de promover as ligações, mudar e levar “algo” de um lugar para outro: de desajustar e reajustar o verso à sua maneira, mediante a cesura.

Ao chegar ao fim deste estudo, me perguntei se minhas pretensões analíticas conseguiram formular alguma resposta àquela impressão que eu tive no lançamento de *Viveres*, em 2016, na Rua Andrade, em Lisboa.

O ingrediente que fez daquela tarde algo singular para mim até hoje, passados três anos, ainda me sensibiliza: o protagonismo da poesia como polo magnético cuja força (difícil de mensurar) atraiu todos aqueles corpos para um mesmo lugar, e lá lançava-se e lia-se *Viveres*, um livro de poemas com um verso importante que aparecia e reaparecia, vez por outra, um verso difícil de parafrasear: “tomar conta uns dos outros”.²⁵⁴ Em um momento histórico de exaltação do individualismo, de dispersão emocional, a poesia de Cardoso cumpre esse desajuste: o de propor, pela palavra, uma mudança de ânimo e de hábito – criar o desentendimento, fazer política.

Quando do lançamento de *Que se diga que vi quando a faca corta* (2010), o crítico António Guerreiro assinalou a boa notícia do aparecimento de Miguel Cardoso. O crítico o situou entre os novos poetas que surgiram após as discussões mais acaloradas do início da década, ao redor da publicação de *Poetas sem Qualidades*, de 2002. Esta antologia foi preparada por Manuel de Freitas com um grupo de poetas que, em linhas gerais, retomou “as questões do realismo, da representação e da experiência”²⁵⁵ em oposição “ao lirismo abstracto e à tendência críptica herdada dos formalismos dos anos 60”.²⁵⁶ Guerreiro indicava que, passados alguns anos, e depois do surgimento de nomes como Miguel-Manso, Miguel Cardoso e Margarida Vale-Gato, “o estado de coisas referente à poesia já não está no mesmo lugar em que estava no momento em que o debate referido foi mais forte”.²⁵⁷ Passados quase dez anos de sua estreia, Cardoso segue construindo a sua obra considerando o realismo, a representação e a experiência como matérias primordiais. Mas tudo, é claro, passando pelo crivo do desajuste.

²⁵³ Raquel Marinho, “É preciso reinventar o início”, *op. cit.*

²⁵⁴ Miguel Cardoso, *Viveres*, *op. cit.*, p. 168.

²⁵⁵ António Guerreiro, *op. cit.*, p. 38.

²⁵⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 38.

²⁵⁷ *Id.*, *ibid.*, p. 38.

Em “A actividade estruturalista”, Barthes escreveu: “O homem estrutural pega no real, decompõe-no, e depois volta a recompô-lo”.²⁵⁸ Apesar de não ser um estruturalista, assumo uma simpatia por esta ideia de pegar, decompor e voltar a recompor o material de linguagem com o qual trabalho. “É aparentemente muito pouco”,²⁵⁹ escreveu Barthes, “Todavia, de um ponto de vista, esse pouco é decisivo, porque entre os dois objectos, ou os dois tempos da actividade estruturalista, produz-se *algo de novo*, e esse novo mais não é do que o inteligível geral”.²⁶⁰

Ao construir este material analítico sobre a poesia de Miguel Cardoso, a minha principal motivação foi tentar trazer *algo de novo* para contribuir com o *inteligível geral* sobre aquela tarde na Rua Andrade, em 2016. Pode parecer pouco. Talvez seja. Mas talvez não. *Um gajo tenta.*

²⁵⁸ Roland Barthes, “A actividade estruturalista”, in: *Ensaaios Críticos*, Lisboa, Edições 70, 2ª. ed., 2009, p. 299.

²⁵⁹ *Id.*, *ibid.*, p. 299.

²⁶⁰ *Id.*, *ibid.*, p. 299.

Bibliografia

1 – Ativa

1.1 – Obras de Miguel Cardoso

CARDOSO, Miguel, *Que se diga que vi como a faca corta*, Lisboa: Mariposa Azul, 2009.

CARDOSO, Miguel, “Ler Rancière: a improvisação dos incompetentes”, in: *Imprópria*, n. 2, setembro de 2012, pp. 89-111.

CARDOSO, Miguel, “As mãos e as mãos, ou a sorte dum mundo: o estético e o político na ‘Polémica interna do Neo-realismo’”, in: NEVES, José (ed.), *Álvaro Cunhal: política, história e estética*, Lisboa: Tinta-da-China, 2013, pp. 187-201.

CARDOSO, Miguel, *Pleno emprego*, Lisboa: Douda Correria, 2013.

CARDOSO, Miguel, *Os engenhos necessários*, Lisboa: Ed. &etc., 2014.

CARDOSO, Miguel, “À beira de uma graça furiosa”, in: *Enfermaria 6*, publicado a 14 de janeiro de 2014. Consultado em: <http://www.enfermaria6.com/blog/2014/1/11/-beira-de-uma-graa-furiosa>.

CARDOSO, Miguel, *À barbárie seguem-se os estendais*, Lisboa: Ed. &etc., 2015.

CARDOSO, Miguel, *Mais de mil anos*, Lisboa: Douda Correria, 2017.

1.2 – Obras de outros autores:

ALBA, Sebastião, “Reinaldo Ferreira”, in: *A noite dividida*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

BELO, Ruy, *Todos os poemas*, Lisboa: Assírio e Alvim, 2014.

CAMÕES, Luís de, *Lírica de Luiz de Camões*, Alfragide: Caminho, 2012.

ELIOT, T. S., *A canção de amor de J. Alfred Prufrock*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1985.

FARIA, Daniel, *Poesia*, Lisboa: Assíro & Alvim, 2015.

HELDER, Herberto, *Poemas Completos*, Porto: Porto Editora, 2015.

HESÍODO, *Teogonia e Trabalhos e dias*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2014.

PASCOAES, Teixeira de, *III Volume – As sombras, Senhora da noite, Marânus*, Amadora: Livraria Bertrand, s.d.

1.3 – Obras teóricas fundamentais:

AGAMBEN, Giorgio, *Ideia da prosa*, Lisboa: Cotovia, 1999.

AGAMBEN, Giorgio, “O amigo + crise, história e arte”, in: *Caderno de Leituras*, n. 10, 2015, pp. 1-8. Consultado em: <http://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2015/06/cad10.pdf>.

AGAMBEN, Giorgio, *O que é o Contemporâneo? e outros ensaios*, tradução de Vinícius Nicastro Honesko, Chapecó: Argos, 2009.

OLSON, Charles, “Verso Projetivo”, in: *Remate de Males*, 27(2), pp. 277-294. doi: <https://doi.org/10.20396/remate.v27i2.8636011>.

RANCIÈRE, Jacques, *O desentendimento*, São Paulo: Editora 34, 1996.

2. Passiva

2.1 – Textos críticos sobre Miguel Cardoso

FIALHO, Henrique Manuel Bento, “Dois livros de Miguel Cardoso”, in: *Antologia do Esquecimento*, publicado a 27 de abril de 2015. Consultado em: <https://universosdesfeitos-insonia.blogspot.com/2015/04/dois-livros-de-miguel-cardoso.html>.

GUERREIRO, António, “Vozes em tom maior”, in: *Expresso*, 19 de junho de 2010.

GUIMARÃES, Regina, “Ó da casa”, in: CARDOSO, Miguel, *Mais de mil anos*, Lisboa: Douda Correria, 2017.

MARINHO, Raquel, “É preciso reinventar o início”, in: *Expresso*, publicado a 17 de março de 2015. Consultado em: https://expresso.pt/blogues/blogue_o_poema_ensina_a_cair/e-preciso-reinventar-o-inicio=f915501#gs.7BSOiUIA.

PITTA, Eduardo, “Crítica de livros: Víveres”, in: *Sábado*, publicado a 21 de agosto de 2016. Consultado em: <https://www.sabado.pt/gps/palco-plateia/livros/detalhe/critica-de-livros-viveres>.

- RUBIM, Gustavo, “Dizer a discórdia”, in: *Público*, publicado a 17 de agosto de 2016.
Consultado em: <https://www.publico.pt/2016/08/17/culturaipsilon/critica/dizer-a-discordia-1740875>.
- SANTOS, Hugo Pinto, “A isso chamamos os dias”, in: *Público*, publicado a 9 de outubro de 2015. Consultado em: <https://www.publico.pt/2015/10/09/culturaipsilon/critica/a-isso-chamamos-os-dias-1710464>.
- SILVA, José Mário, “Uma coça bem dada”, in: *Bibliotecário de Babel*, publicado a 31 de janeiro de 2014. Consultado em: <http://bibliotecariodebabel.com/criticas/uma-coca-bem-dada/>.
- SILVA, José Mário, “Arte de amonas”, in: *Bibliotecário de Babel*, publicado a 3 de junho de 2014. Consultado em: <http://bibliotecariodebabel.com/geral/arte-de-amonas/>.
- SILVA, José Mário, “Um feixe de sopros”, in: *Bibliotecário de Babel*, publicado a 23 de outubro de 2010. Consultado em: <http://bibliotecariodebabel.com/criticas/um-feixe-de-sopros/>.

2.2 – Outros textos de crítica e teoria literária

- AGAMBEN, Giorgio, “Arte, inoperatividade, política”, *Agamben. Marramo. Rancière. Sloterdijk. Política. Conferências Internacionais*, Porto: Fundação Serralves, 2007.
- BARTHES, Roland, “A morte do autor”, in: BARTHES, Roland, *O rumor da língua*, São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BORGES, Helena Paula F. S., “Contributo para uma leitura de ‘Prefácio’ em Toda Poesia de Herberto Helder”. Consultado http://www.academia.edu/9070021/BORGES_Helena_-_Contributo_para_uma_Leitura_de_Prefacio_em_Poesia_Toda_de_Herberto_Helder, pp. 1-19
- COCHOFEL, João José, “Notas Soltas acerca da Arte, dos Artistas e do Público”, in: *Vértice*, vol. XII, n. 107, julho de 1952, pp. 343-349.
- COCHOFEL, João José, “Problema falseado”, in: *Vértice*, vol. XII, n. 109, setembro de 1952, pp. 500-504.

- CUNHA, Celso e CINTRA, Lindley, *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.
- CUNHAL, Álvaro, “Cinco notas sobre forma e conteúdo”, in: *Marxists Internacional Archive*, publicado a 26 de junho de 2014. Consultado em:
<https://www.marxists.org/portugues/cunhal/1954/09/notas.htm>.
- DIONÍSIO, Mário, “O sonho e as mãos”, in: *Vértice*, vol. XIV, n. 124, janeiro de 1954, pp. 33-37.
- DIONÍSIO, Mário, “O sonho e as mãos – II”, in: *Vértice*, vol. XIV, n. 125, fevereiro de 1954, pp. 93-101.
- FOUCAULT, Michel, “De l'amitié comme mode de vie”, entrevista de Michel Foucault a R. de Ceccaty, J. Danet e J. le Bitoux, in: *Gai Pied*, n. 25, abril de 1981, pp. 38-39.
- FOUCAULT, Michel, *História da sexualidade III: o cuidado de si*, Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- FOUCAULT, Michel, “A ética do cuidado de si”, *Ditos e escritos V – Ética, sexualidade e política*, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- FOUCAULT, Michel, “O que é um autor?”, *Ditos e escritos III – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, pp. 264-298.
- HEIDEGGER, Martin, *apud* REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario, *História da filosofia: do romantismo até nossos dias*, São Paulo: Paulus, 1991
- KRISTEVA, Julia, *Introdução à semánalise*, São Paulo: Perspectiva, 2012.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Crise de Versos*, Porto: Deriva Editores, 2011.
- RANCIÈRE, Jacques, *O desentendimento*, São Paulo: Editora 34, 1996.
- RANCIÈRE, Jacques, *A partilha do sensível: estética e política*, São Paulo: Editora 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques, *O espectador emancipado*, Lisboa: Orfeu Negro, 2010.